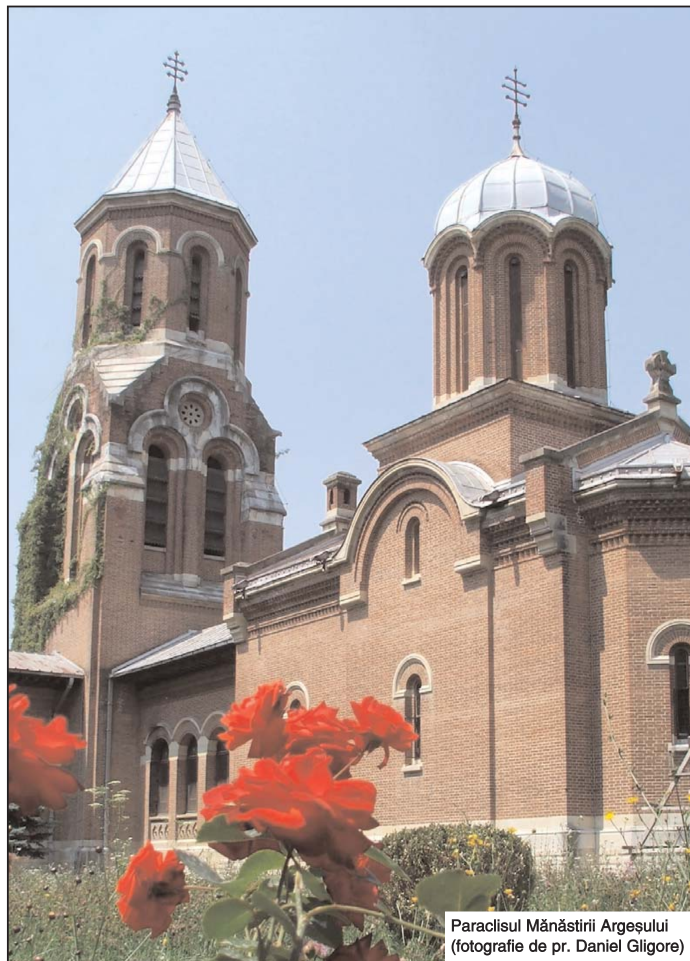


Curtea de la Argeș

Revistă de cultură

Anul II ■ Nr. 8 (9) ■ August 2011


Paraclisul Mănăstirii Argeșului (fotografie de pr. Daniel Gligore)

Din sumar:

Bucuria de a lucra

Gheorghe PĂUN

Unul dintre miturile culturale cele mai răspândite, la noi și aiurea, pe care nu am prea văzut să le chestioneze cineva, este acela al sacrificiului pentru creație, cu un corolar imediat, anume al creației în suferință. La nivelul excepțional, al construcțiilor care ies din comun – mănăstiri, cu sau fără turle răsucite, poduri, castele – lucrurile sunt de înțeles; toate aceste construcții trec în folclor, iar folclorul le răsplătește cu „explicații" fabuloase, puse în versuri sau în cântece, mărinimoase pentru eroii povestirii, cărora li se atribuie calități și gesturi supraumane, dar destul de puțin mobilizatoare pentru cei care ar dori, sau sunt puși în situația să-i imite. Și destul de puțin creștine, mai ales în varianta în care sacrificiul presupune sacrificarea de vieți omenești. Capodoperă este balada noastră, dar nu pot să nu gândesc astfel – mai ales dacă sunt departe de mănăstire...

Dar nu la nivelul acesta, simbolic-nebulos-folcloric se referă titlul însemnărilor de față, ci la unul ceva mai terestru, care trimite și la mitul, fals în foarte mare măsură, al creatorului cu capul în nori, al poetului cu fața palidă, suferindă, cu fruntea brăzdată de umbre, cu surtucul ros în coate, plutind peste realitate, damnat și lunatic, eventual ftizic. La diferența, de fapt, dintre muncă și corvoadă, dintre munca forțată și munca de plăcere, dintre a face ceva cu drag și bucurie și a face de nevoie, dintr-o obligație. O obligație care poate să vină din afară, dar nu neapărat, pentru că destule inițiative asumate benevol devin corvezi – mai ales atunci când sunt asociate cu recompense ce trebuie să apară la final, după încheierea activității propriu-zise. Așteptarea plății (cu atât mai mult a uneia materiale) transformă muncile cele mai obișnuite în îndatoriri de șerb.



Și nu e deloc necesar să fie astfel, e doar o chestiune de mentalitate, de psihologie, de educație la urma-urmei. Îl ascultam acum câțiva ani la televizor pe Alexandru Paleologu, conu' Alecu cel simplu-



sofisticat, spunând că el nu muncește niciodată, dar lucrează încontinuu. O distincție frumos formulată, care „rimează" cu spusa lui Moisil cum că el face matematică douăzeci și patru de ore pe zi. Zâmbea subțire Moisil în vremea asta, dar o spunea cu tot firescul și, din breaslă fiind, aduc încredințare că se poate, nu e niciun paradox sau exagerare aici. Când faci ceea ce-ți place – mai corect: când îți place ceea ce faci – atunci o faci ca și când ai respira, fără niciun efort, fără osteneală, simplu și firesc, natural și eficient.

Dar nici pe palierul acesta nu vreau să rămân. Înapoi spre creație (de nivel personal), aș invoca spusele lui Brâncuși despre bucuria trudei în căutarea formei perfecte. Pentru a pune iar în balanță un practicant al „științelor exacte", cuvinte similare a scris de mai multe ori academicianul Solomon Marcus, pe care bine-l știu și despre care bine știu că întreaga zi scrie și citește, modul său natural de a fi, nu se mai numește nici muncă, nici lucru... Doi corifei ai domeniilor lor, destul de diferite între ele domeniile, dar amândoi bucurându-se de ceea ce fac, bucurându-se în timp ce fac. Nu întâmplător și Brâncuși și Marcus vorbesc mult despre joc, despre spiritul ludic, despre mirare-interogare, despre prospețimea de spirit. Profesorul Marcus mai adaugă și că el nu s-a plictisit niciodată...

Creație în condiții de bucurie, o lecție extraordinară, care poate fi extinsă și reformulată la „lucru în condiții de bucurie". Aceasta nu exclude dăruirea, efortul, încercarea repetată, eșecul și reluarea, alegerea și renunțarea – dar favorizează lucrul bine făcut, și, mai ales, primit, pentru că, știut este, ceea ce se face cu dragoste este receptat cu dragoste.

Contăm, așadar, pe bucuria și dragostea cititorului, asigurându-l că revista este „construită" cu mereu crescătoare dragoste și bucurie.



Eminescu văzut din Australia

Spre final de lună iunie, în cadrul unei emisiuni realizate în studioul de televiziune al Arhiepiscopiei Argeșului și Muscelului, a fost lansată cartea *47 Poems by Mihail Eminescu,* a profesorului australian James Moulder, care a ales 47 de poeme eminesciene, pe care le-a „ascultat asa cum i le-a spus Eminescu lui” și le-a tălmăcit apoi în limba engleză. Cartea a fost sponsorizată de Arhiepiscopia Argeșului și Muscelului și publicată la editura acesteia. La emisiunea moderată de prof. univ. Mariana Nicolae, prodecan al Facultății de Relații Economice Internaționale din cadrul ASE București, au participat și ÎPS Calinic, prof. Constantin Voiculescu și Gh. Păun.



Expoziții de pictură

A fost, de fapt, un veritabil festival, cu trei expoziții consecutive. Prima a fost vernisată pe 5 iulie: *ANeuropA, respirare, duh și har* s-a numit; au expus Karin Lamek Schymetzko (conceptart), Gisela Paul (grafică), Slavica van der Schoors (grafică) - toți trei din Germania, precum și Adriana Oancea (pictură, seriile *Ana lui Manole* și *Grădina cu îngeri,* din care vom relua curând în revistă), Mihai Florin (grafică), Diana Marincu (obiect) - din România. Cu acest prilej, a fost deschisă tabăra de pictură organizată de Cenaclul ARTIS de pe lângă Centrul de Cultură și Arte (C.C.A.) „George Topîrceanu” din Curtea de Argeș, care s-a încheiat cu o amplă expoziție în data de 12 iulie - de la vernisajul căreia este luată imaginea de mai jos. Apoi, pe 20 iulie, în cadrul CIC s-a deschis expoziția pictoriței italiene (de origine daneză) Sonja Lucien, *Imagini stradale.* Toate cele trei expoziții au fost găzduite de Centrul de Cultură și Arte din Curtea de Arges.



Nopțile de poezie de la Curtea de Argeș

Între 6 și 12 iulie s-a desfășurat a cincisprezecea ediție a Festivalului Internațional „Nopțile de Poezie de la Curtea de Argeș”, având anul acesta „tema” *Zei și zile.* Ca totdeauna, organizatori au fost inițiatorii acestei frumoase serii de manifestări, scriitorii Dumitru M. Ion, președinte al festivalului, și Carolina Ilica, director artistic, sub egida Fundației Academia Internațională Orient-Occident pe care cei doi o păstoresc. Au fost sprijiniți de Primăria Municipiului Curtea de Argeș, Centrul de Cultură și Arte „George Topîrceanu”, Muzeul Municipal, Arhiepiscopia Argeșului și Muscelului. Au participat 37 de poeți din numeroase țări, din Europa, cele două Americi, Orientul Apropiat, Australia, Egipt, Hong Kong etc. Programul, încărcat, dar bine pus la punct, a cuprins recitaluri poetice (în Sala cu Oglinzi a Palatului Scriitorilor din București, în Sala Basarabilor de la Muzeul Municipal, în sala mare a Primăriei), expoziția de artă „Cărțile de la Vidra. Plângând de-atâta frumusețe”, prezentarea antologiei festivalului (volum plurilingv: română, engleză, franceză și spaniolă), concerte de muzică (românească, dar și interpretată de oaspeți), vizitarea Bisericii Domnești, a Mănăstirii Corbii de Piatră, a Cetății Poienari și a barajului Vidraru, recepții la Primărie și Arhiepiscopie, decernarea premiilor festivalului. Laureații sunt: Vladas Braziunas din Lituania a primit Premiul European pentru Poezie, Silvia Cuevas Morales din Chile/Australia a primit Marele Premiu „Orient-Occident” pentru Arte, Ovidiu Ghidirmic, poet și istoric literar (România), a primit Premiul pentru Literatura Română, iar Marele Premiu Internațional de Poezie a fost primit de Françoise Roy din Mexic/Canada. Din juriu au făcut parte Carolina Ilica, Mihai Golescu și Georgeta Adam. S-au înmânat, de asemenea, numeroase diplome de onoare ale festivalului.







Întâlnirile CIC din luna iulie

Au fost iarăși două, așa cum este obiceiul CIC la vreme de vară. Prima a avut loc pe 13 iulie, într-o ambianță cu totul specială - Muzeul Trovanților de la Costești-Vâlcea, unde s-au lansat mai multe cărți, printre care *Jocul Interior și Stresul*, de Timothy Gallwey, adusă cititorului român de Editura Spandugino, București (în carte este prezentată și o formă de terapie bazată pe un joc cu pietre șlefuite). Au fost, de asemenea, prezentate cărți de autori din Râmnicu-Vâlcea (*Oglinda* și *Un cetățean între milenii*, de Petre Cichirdan, *Printre oameni și cărți*, de Mihai Sporiș, și *Oameni și câini*, de Marian Pătrașcu).



Pe 20 iulie a avut loc o a doua întâlnire, la C.C.A. Curtea de Arges. După expoziția Sonjei Lucien, au fost lansate cărțile *Mozaic diplomatic* de Ion Pătrascu și *Mathilde și fata din grădina albastră* (roman), *Piano forte* (poezie), *Miniaturi III*, de Lucian Costache - toți cei trei protagoniști, pictorița și scriitorii, fiind „recidiviști”, buni prieteni ai Clubului.

Redactor-șef: Gheorghe Păun

Redacție: Daniel Gligore, Maria Mona Vâlceanu, Constantin Voiculescu

Colegiu redacțional: Svetlana Cojocaru – director al Institutului de Matematică și Informatică al Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău, **Florian Copcea** – scriitor, membru al USR și USM, Drobeta-Turnu Severin, **Ioan Crăciun** – director al Editurii Ars Docendi, București, **Spiridon Cristocea** – director al Muzeului Județean Argeș, Pitești, **Dumitru Augustin Doman** – scriitor, Curtea de Argeș, **Sorin Mazilescu** – director al Centrului Județean Argeș pentru Promovarea Culturii, Pitești, **Marian Nencescu** – redactor-șef al revistei *Biblioteca Bucureștilor*, **Filofteia Pally** – director al Muzeului Viticulturii și Pomiculturii din România, Golești, Argeș, **Octavian Sachelarie** – director al Bibliotecii Județene „Dinicu Golescu”, Pitești, **Adrian Sămărescu** – director editorial al Editurii Tiparg, Pitești, **Ion C. Ștefan** – profesor, membru al USR, București.

CURTEA DE LA ARGEȘ

Revistă lunară de cultură

Apare sub egida Trustului de Presă „Argeș Expres”, director Gavrilă Moise, și a Centrului de Cultură și Arte „George Topîrceanu”, director Cristian Mitrofan, din Curtea de Argeș

Corectură: Radu Gîrjoabă și Cristian Bobi

Tehnoredactare: Elena Baicu

ISSN: 2068-9489

Întreaga răspundere stiințifică, juridică și morală pentru conținutul articolelor revine autorilor.

Reproducerea oricărui articol se face numai cu acordul autorului și precizarea sursei.

Redacția și administrația:

Trustul de Presă „Argeș Expres”

Bulevardul Basarabilor, Nr. 35A

Tel/fax: 0248-722368.

E-mail: curteadelaarges@gmail.com

Website: www.curteadelaarges.ro

Abonamente se pot face la sediul redacției (20 lei/6 luni și 40 lei/12 luni; banii trebuie trimiși în contul SC Argeș Expres Press S.R.L. deschis la Raiffeisen Bank Curtea de Argeș, IBAN: RO83 RZBR 0000 0600 0373 5533), sau prin Poșta Română.

Tiparul: SC ARGEȘUL LIBER SA Pitești



Homo sapiens

Ura



Horia BĂDESCU

Trebuie să recunosc că acea tălmăcire de excepție a lui François Villon în românește datorată inegalabilului meșter Romulus Vulpescu, deși, dacă i-am zice rescriere, am fi mai aproape de adevăr, mi-a ajuns în mână cu mult după publicarea ei. Cam prin a doua jumătate a deceniului șapte, când, studinte eu însumi, mă îndrăgosteam subit și iremediabil de potlogarul parizian.

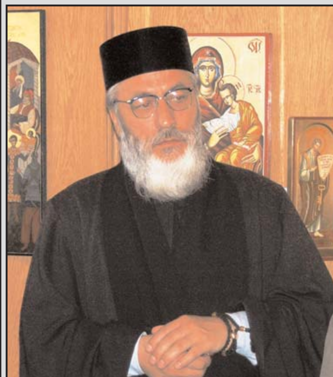
Citit și recitit cu frenezie, dumnealui avea să-mi procure de-a lungul anilor inexprimabile delicii și, de ce să nu mărturisesc, nu numai poetice. Fiindcă a constata că lumea se încăpățânează să nu se schimbe, deși susține cu tărie contrariul, e totuși un amuzament. Chiar dacă unul de tot amar.

Așa încât aveam toată înțelegerea pentru blagoslovitele temenele spre papucul princiar, și nu doar, cu care sunt presărate Baladele bietului poet amenințat de frigul temniței și de umbra spânzurătorii. Sau de alungarea din mult preaiubitul lui Paris. Mi se părea logic, deci, să descopăr, ca refren al *Baladei zicalelor*, un vers pe care, mai apoi, aveam să-l rostesc cu năduf nu de puține ori: *Strigi „ura!”, pân’ te-apucă ura.* Prin urmare, ziceam, și la ei ca și la noi, și-atunci ca și-acum! Cât despre adevărul versului cu pricina... l-am trăit cu toții pe propria piele! E drept că, pe prea puțini, lecția aceasta i-a făcut circumspecți în tot felul de ura!, mai mult sau mai puțin actuale.

Numai că, nărăvit după o vreme, eu însumi, la șturlubatice tălmăciri villonești, aveam să constat cu stupefacție că mult îndrăgitul stih nu se afla în poema lui François. Pen’ că în balada în cestiune scoicarul nostru zice: *Tant crie-l’on Noël qu’il vient.* Adicătelea: *Strigi că-i Crăciun, până când vine.* Ceea ce, nu-i așa?, este cu totul altceva. Al naibii dom’ Vulpescu, mi-am zis, cu uimire și entuziasm! Ia te uită ce scria el în anul una mie nouă sute cincizeci și opt: *Strigi „ura!”, pân’ te-apucă ura.* Și încă vremurile nu-și dăduseră în privința asta întreaga măsură. Vizionar să fi fost? Ori mai degrabă... Fiindcă ceea ce m-a frapat, meditând asupra zicerii în cauză, a fost acea neașteptată omonimie. Cum Dumnezeu o antinomie atât de evidentă în latinește între *orare*, a dori de bine cuiva, și *horrire*, a dușmăni de moarte pe cineva, a putut da la noi același lucru? Nu cumva versul meșterului Romulus, căci al lui era și nicidecum al „blăstămatului” de parizian, venea de undeva, din memoria istorică a pământului acesta? Nu cumva asta e situația!, ca să folosesc o altă înțelepciune națională? Va să strigăm de fiecare dată „ura!” pân’ ne-apucă ura și pe urmă s-o luăm de la capăt? Fiindcă, dacă-i așa, nimic alta nu ne rămâne de făcut decât s-o luăm de la capătul capătului!

Pacea care zidește

ÎPS CALINIC



Patriarhul Iustin Moisescu întotdeauna a scris și a vorbit despre *pace*, fie de la tribunele internaționale, bisericești și laice, fie în studiile sale și pastoralele pe care le trimitea de Crăciun și Paști preoților pentru a le citi creștinilor ortodocși.

În cartea sa, *Ierarhia bisericească în epoca apostolică,* la final, se află adunate pasaje din operele Sfinților Părinți, despre pace.

Cuvântul *pace*, în rostirea eruditului cărturar Iustin Moisescu, parcă avea un sens aparte. M-am tot gândit dacă n-o făcea la comandă. Mai târziu m-am convins că această rostire – de pace – era izvorâtă din adâncul ființei sale de mic copil.

Am înțeles pe deplin de ce marele Patriarh Iustin nu scăpa nicio ocazie să îndemne la pacea care este temelia vieții. El rămăsese orfan din copilărie, avea doar câțiva anișori când tatăl său murea pe fronturile Primului Război Mondial.

A crescut cu mama sa, care nu s-a mai căsătorit, fiul ei Iustin, bucuria ochilor, crescând în bocetele și greaua suferință: de văduvă și de mamă a pruncului orfan de război.

Spectrul războiului îl marcase pe pruncul Iustin ca și pe toți orfanii din războaiele purtate de români pentru apărare, care au secerat tineri, ostași, bătrâni, prăbușindu-se nu numai casele și bruma de strânsură, dar, uneori, și nădejdea în vremuri mai bune.

Așa m-am gândit la alcătuirile acestea umane, la împărțirile în tabere, într-o țară și în lumea toată. Cine nu cunoaște, dacă citește puțin în istorie, câtă luptă vitejească s-a consumat în spațiul acesta românesc? Cine nu cunoaște prăbușirile de orașe, distrugerea naturii și a omului, ruinarea nădejdii și împuținarea credinței?

Cei mai mulți dintre noi au crezut, de-a lungul timpului, că toate nenorocirile vin din partea lui Dumnezeu. Nimic mai fals în gândirea noastră. Dumnezeul nostru nu este Dumnezeul războiului, ci este Dumnezeul păcii.

Războaiele din toate timpurile, începând cu păruiala din preajma Raiului, când Cain l-a ucis pe Abel, și până la ultimul război care se consumă acum pe mapamond, au fost puse la cale numai de oamenii împinși de dorul războiului de a face o dreptate, la care nu se mai ajunge niciodată.

Neamurile răsărite pe acest pământ sunt copiii lui Dumnezeu și au dreptul la viață în mod egal. Clasificările și împărțirile pe meridianele și paralelele lumii nu au nimic de a face cu dreptul de a te naște, egal cu oricare dintre fiii binecuvântați de Dumnezeu de a veni pe această lume.

Niciodată nu s-a reușit o echitate socială sau politică. Gândirea lumii a fost întotdeauna contradictorie și a consumat timp și oboseala minții s-a arătat la toate răspântiile.

Ne bucurăm acum să călătorim din România până în Islanda, Laponia, Scila și Caribda și Insula Rodos, doar cu cartea de identitate. Cât de rău ne simțeam atunci când nu ni se dădea voie să plecăm din țară pentru a veni? Acum parcă nu ne vine să credem că putem pleca oriunde în Uniunea Europeană și în țările în care s-au ridicat vizele.

Oare această Uniune Europeană nu se poate mări din Balcani, până în Urali, Indii, dincolo de zidul chinezesc, până în Alaska și Vladivostok?

Cine a gândit o Uniune Europeană poate gândi și o Uniune Euroasiatică și Euroafricană! De bucuria civilizației trebuie să se înfrupte toți copiii lui Dumnezeu, indiferent de neamul din care fac parte.

O înfrățire a popoarelor poate diminua tensiunile. Eliminarea amenințărilor de orice fel și pentru orice ar fi nu poate sta în balanță cu spaima și distrugerile umane și materiale. Avem îndatorirea să ocrotim viața și natura.

Patriarhul Teoctist, când era copil și se aduna cu cei zece frați la măsuța rotundă cu o strachină mare, primea de la mama grijulie sfatul calm și cald: mâncați frumușel, ca să ajungă la toată lumea!



Nașterea Domnului (sec. XIV)

Așa este din veac glasul lui Iisus: gustați cu măsură ca să ajungă la toată lumea!

Gândul și investițiile popoarelor trebuie să meargă în direcția științei care tămăduiește bolile, sărăcia, disperarea, ura, nedreptatea, pofta de înavuțire pe nedrept, disprețul, poluarea, într-un cuvânt, batjocura naturii și a omului.

Tehnica războiului trebuie eliminată definitiv din această frumusețe a lumii văzute. Arsenalele atomice sunt o înspăimântătoare grijă pentru cei care le au și pentru cei care nu le au și tremură de o reacție atomică în lanț și sfârșitul acestui smarald de lumină, verde și albastru.

Se spunea pe vremea Patriarhului Iustin că armamentele de distrugere în masă sunt așa de multe și sofisticate că ar distruge cu puterea lor de două-trei ori Pământul.

Care ar fi acum oare primejdia asupra noastră?

Care ar fi soluția salvatoare din această spaimă a lumii?

Cât de bine și cât de frumos ne mângâie sufletul Cuvântul Domnului Dumnezeu, când zice: *Dumnezeu să-Și înalțe Fața peste tine și să-ți dea pacea* (**Numeri** 6, 26) și îndemnul: *Să trăiești în pace și pacea să fie cu casa ta!* (**I Samuil** 25, 6).

Pacea dinăuntrul nostru și pacea dinafară, cu aproapele nostru și pacea neamurilor între ele se zidește pe bunătate pentru că *Cei răi n-au pace, zice Domnul* (**Isaia** 57, 21), iar *Ei nu cunosc calea păcii și în căile lor nu este dreptate* (**Isaia** 59, 8).

Viața noastră trebuie să fie presărată cu gânduri de pace și nu de nenorocire (**Ieremia** 29, 11), cu îndemnul neadormit al apostolilor: *Să trăiți în pace unii cu alții* (**Marcu** 9, 50 și **I Tes.** 5, 13).

Îngrijindu-ne de a fi în pace cu Dumnezeu, în pacea inimii și a sufletului, această grijă n-o putem obține decât prin credința, nădejdea și dragostea față de Iisus Hristos, Domnul: *Avem pacea cu Dumnezeu, prin Domnul nostru Iisus Hristos* (**Romani** 5, 1).

Ca poruncă mare, Sfântul Apostol Pavel scrie creștinilor din Roma și nouă azi: *Trăiți în pace cu toți oamenii!* (**Romani** 12, 18) și *Dumnezeul păcii să fie cu voi cu toți! Amin!* (**Romani** 15, 33).

Biserica Domnească de la Argeș



Acad. Răzvan THEODORESCU

Sub semnul unei frumoase sintagme a lui Nicolae Iorga, „România de la Argeș” (N. Iorga, *Locul românilor în istoria universală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975, pagina 154), inițiem aici un serial bazat pe reluarea, cu acordul autorului, unor fragmente din cărțile acad. Răzvan Theodorescu, majoritatea de prin anii '70–'80 ai secolului de curând trecut. Textele sunt reproduse fără modificări, de aceea cititorul este rugat să plaseze corect în timp trimiteri de genul „cercetări recente au arătat că”. (Gh. Păun)

Dacă istoria treptatei cristalizări și afirmări social-politice a feudalității laice, în frunte cu domnia, și-a găsit o atât de fidelă reflectare în arta construcțiilor sau a podoabelor secolelor XIII-XIV, urmează a vedea în ce măsură o altă cristalizare esențială petrecută în societatea vremii la nord de Dunăre, aceea a feudalității ecleziastice – înțelegând prin aceasta, în mod precis, ierarhia strict organizată, episcopală și metropolitană – și-a avut ecoul în arta extracarpatică a aceleiași epoci. Despre cele dintâi mitropolii apărute pe pământ românesc, despre condițiile interne și internaționale ale ivirii lor în cea de-a doua parte a veacului întemeierii statelor, la Argeș, la Severin și la Suceava, o bogată literatură de specialitate ne dispensează de a intra aici în detalii. După mai vechea obediență a unor ținuturi românești, în secolele X-XII, față de patriarhii, arhiepiscopii și mitropolii balcanice de la Dristra și Ohrida, după neclara, dar mai mult decât probabila dependență, în secolul al XIII-lea, a unor regiuni nord-dunărene de Patriarhia Târnovei, veacul al XIV-lea înregistra bine știutele acte ale Patriarhiei din Constantinopol prin care, în mai 1359, în octombrie 1370 și, drept încheiere a unui lung și sinuos proces din amintitul veac, în iulie 1401 erau recunoscuți și întăriți, la capătul unor colaborări sau conflicte pe care nu avem a le cerceta aci, ca mitropoliți dependenți de Bizanț, dar în strânse raporturi cu Basarabii și cu Mușatinii, grecii Iachint din Vicina și Daniil-Antim Critopoulos, ca și românul Iosif.

Înconjurați de clerici bizantini sau balcanici, vorbitori de limbă greacă, cei dintâi mitropoliți ai Țării Românești, rezidenți la Argeș – fostul ierarh din Vicina dobrogeană, abia amintitul Iachint, mai apoi egumenul Cutlumuzului și viitorul protos athonit Hariton, în sfârșit, fostul dikaiophylax al Marii Biserici constantinopolitane, Critopoulos, cel trecut de la Severin în principala reședință a voievodatului – au reprezentat la sud de Carpați, din cel de-al șaselea deceniu al secolului al XIV-lea până către 1400, punctul de vedere confesional, dar și politic și, în ultimă instanță, cultural, al Bizanțului Paleologilor, au introdus definitiv, pe multiple căi, statul lui Nicolae Alexandru și al lui Vladislav Vlaicu, al lui Radu I și al lui Mircea cel Bătrân în sistemul politic și de civilizație, strict și „internațional” organizat, al Orientului ortodox, cu ierarhiile, cu preeminențele, cu dependențele sale – uneori fie ele și formale – de toată lumea cunoscute.

Așa cum, stabiliți în același Argeș cu un veac mai devreme, primii voievozi locali din Muntenia apuseană și-au înălțat pentru reședința lor un lăcaș-capelă după canoanele veacului al XIII-lea și după moda din care ei se puteau împărtăși în epoca unor strânse relații politice și bisericești cu Bulgaria Asenizilor, cei dintâi mitropoliți greci ai Țării Românești nu puteau să se adreseze, pentru ridicarea edificiului în care aveau să oficieze și care trebuia să dea măsura autorității lor în ochii locuitorilor de alt neam și de altă limbă, peste care erau chemați a păstori, decât acelor zone de artă și acelor modele de arhitectură care, în acel timp, aveau, din punctul lor de vedere, cel mai mare prestigiu și pe care, pe de altă parte, le cunoșteau mai bine prin legăturile constant întreținute cu mediul cultural în care se născuseră sau se formaseră.

Am arătat în alt loc (*Bizanț, Balcani, Occident, la începuturile culturii medievale românești (secolele X-XIV)*, Ed. Academiei, Bucuresti, 1974) pricinile pentru care credem cu tărie și noi că biserica ce a fost de la început înălțată la Argeș, către 1350, pentru clerul din jurul lui Iachint de la Vicina, este actualul lăcaș cu hramul Sfântul Nicolae. Începută înainte de moartea la Câmpulung, în 1351–1352, a lui Basarab I, eveniment menționat într-un grafit slav adesea invocat, zgâriat pe mortarul de egalizare a rosturilor zidului interior, de miazănoapte, al naosului, încheiată și târnosită, probabil, în vremea fiului întemeietorului, acel Nicolae Alexandru al cărui sfânt patron era același cu cel al lăcașului, voievodul cu sprijinul căruia Iachint își vedea recunoscută la Constantinopol, de patriarh, de sinod și de împărat, activitatea-i, nu de mult inaugurată, ca înalt ierarh al pământului dintre Dunăre și Carpați, împodobită, în sfârșit, cu fresce de către Vladislav I – primul dintre Basarabi îngropat aici de altfel –, biserica Sf. Nicolae din Curtea de Argeș oferă până astăzi celui ce o admiră gravitatea reculeasă a unuia dintre lăcașurile cele mai îndepărtate geografic, dar și cele mai apropiate spiritual de atmosfera Bizanțului celui de-al XIV-lea veac.

Monumental, prin planul său „în cruce greacă înscrisă”, sobru prin fațadele sale în care reîntâlnim străvechea alternare romano-bizantină, oferind aici o discretă bicromie a cenușiului pietrei și a roșului cărămidei, armonios prin volumele exterioare dispuse într-o succesiune ascendentă pe care o încununează turla de o anume zveltețe ce domină boltirile cilindrice cruciform așezate – ușor de deslușit înlăuntrul ca și în afara monumentului – din naosul împărțit prin cei patru stâlpi pătrați, edificiul ridicat către mijlocul secolului al XIV-lea în Argeșul celui dintâi Basarab, pentru cel dintâi mitropolit al Ungrovlahiei, pare a-și fi păstrat funcția de primă biserică a țării până către 1439, cînd învecinata biserică a Mănăstirii Argeșului i-a preluat rolul de lăcaș metropolitan. De dimensiuni impunătoare, chiar judecate în cadrul mai larg al monumentelor sud-est europene de același plan – dimensiuni ce exclud din capul locului o funcție de capelă a unei curți domnești, dar care concordă cu nevoile unui cler mai numeros pe care îl presupunea o reședință metropolitană –, Biserica Sf. Nicolae din Argeș a adăpostit, începând din 1395-1396 (deci la mai puțin de o jumătate de veac de la înălțarea-i), relicvele Sf. Filofteia aduse aici din alte centre de ierarhie ecleziastică ortodoxă, din Balcani, din Vidinul cucerit de turci, după ce stătuseră o vreme la Târnovo, unde vestitul patriarh Eftimie scrisese „Viața” sfintei și unde ea jucase rolul unei autentice protectoare a țaratului bulgar.

Prezența acestor moaște – ce au determinat nu numai un întreg cult, prelungit până în folclorul muntean, nu numai o iconografie proprie ce se putea „citi” în naosul lăcașului argeșean, dar și un prestigiu anume ce depășea hotarele Țării Românești, conferind, în spiritul epocii, Mitropoliei muntene și clerului ei ce le aveau în pază o anume faimă balcanică – ne duce cu gândul la o simetrie ce nu poate scăpa niciunui cercetător al vechii culturi românești. Este vorba de împrejurarea că la puțin timp după transferul acestor relicve la Argeș, prin anii 1414–1415, în altă reședință voievodală românească înfloritoare în acea vreme, la Suceava, erau aduse de la țărmul Mării Negre – tot dintr-un pământ de puternică înrâurire a civilizației bizantino-balcanice, din acel Moncastro, unde se întâlneau în evul mediu români, genovezi și tătari, greci și bulgari și unde, bănuim, rezidase un timp ca episcop viitorul cârmuitor al bisericii moldovene, Iosif – și erau așezate, cum ne asigură Grigore Ureche, „la mitropolie, cu mare cinste și cu litie” (*Letopisețul Țării Moldovei*), moaștele Sf. Ioan cel Nou, negustorul trapezuntin martirizat la Cetatea Albă cu nici măcar un secol înainte, devenit curând adevăratul „patron” al Moldovei, cum par a o dovedi imagini de argintării cizelate în cel de-al XV-lea secol și fresce zugrăvite în cel de-al XVI-lea, în ctitorii ale statului românesc de la răsărit de Carpați.

Menționarea cu acest prilej a „mitropoliei” sucevene – în fapt, desigur, a lăcașului acesteia, aflat după tradiție în biserica, azi complet refăcută, a Mirăuților, fondată, se pare, în timpul primilor Mușatini, unde moaștele Sf. Ioan cel Nou au stat până la sfârșitul veacului al XVI-lea, când au fost mutate în Biserica Sf. Gheorghe din același oraș – indica limpede, ca și în cazul așezării relicvelor Sf. Filofteia în biserica de la Argeș, dorința voievozilor și a înalților clerici din țările române din jurul anului 1400 de a-și sublinia, o dată mai mult, autoritatea spirituală prin aducerea în principalele lor reședințe și în lăcașurile ce deveneau, prin funcția lor metropolitană, cele mai însemnate din voievodat, a acelor „paveze” ale lor și ale țării, ale instituțiilor pe care ei le reprezentau, a obiectelor – înconjurate de o venerație adâncă, cu consecințe pe plan cultural, literar și artistic – care erau, în evul mediu oriental și occidental, moaștele sfinților.



Hirotonirea ca episcop a Sf. Nicolae (sec. XIV)

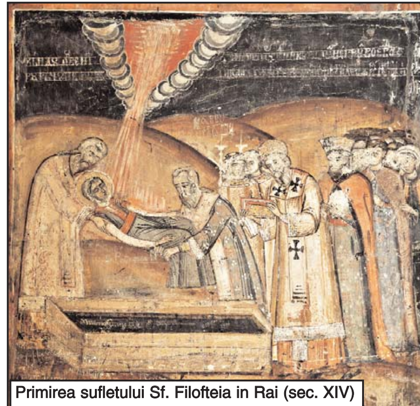


România de la Argeș

Revenind la Biserica Sf. Nicolae din Argeș și la funcția ei de edificiu al mitropoliei muntene, trebuie spus din capul locului că aproape toate analogiile pentru arhitectura sa, ca și pentru pictura murală, duc în chip limpede spre una și aceeași zonă de cultură, cea atât de eclectică, dar și plină de interes, pe plan artistic, a Macedoniei, unde înrâurirea bizantină, cea a capitalei imperiale, era deosebit de puternică în cursul celui de-al XIV-lea veac, în Serbia macedoneană a epocii lui Milutin, la Muntele Athos și, mai ales, la Salonic. Către acest din urmă oraș – cel de-al doilea mare centru al lumii bizantine –, către unele dintre monumentele sale sau dintre cele ale centrelor macedonene ce au suferit, la rându-le, influența tesaloniciană și care, stilistic și cultural vorbind, sunt greu de deosebit de ceea ce se producea ca artă în acel timp în chiar Constantinopolul imperial și patriarhal, trimit, cum vom vedea, elementele artistice cele mai reprezentative ale Bisericii Sf. Nicolae din Argeș.

Știind rolul pe care în prima jumătate și la mijlocul veacului al XIV-lea îl deținea, spiritual și politic, Salonicul, în epoca faimoasei și plinei de consecințe dispute dintre adepții lui Grigore Palamas și cei ai lui Barlaam de Seminara, încheiată cu victoria doctrinei mistice a isihasmului palamit, devenit în 1351, la sinodul de la Blaherne, doctrina oficială a bisericii bizantine, împărtășită de patriarhi și împărați care au fost direct sau indirect legați de chiar începuturile bisericii metropolitane a Țării Românești (Calist I, Filotei, Ioan al VI-lea Cantacuzino); neuitând importanța sud-est europeană a orașului de la Golful Thermaic în timpul cunoscutei mișcări a „zeloților” de la mijlocul secolului al XIV-lea și nici faptul că însuși Palamas fusese – până la moartea sa, survenită la puțină vreme după oficializarea mitropoliei din Argeș – arhiepiscopul aceluiași Salonic, nu ne este deloc greu a ne imagina ponderea pe care o putea avea în opțiunea artistică a unui cler de proveniență bizantino-balcanică, cu probabili adepți ai unei doctrine recent triumfătoare, depinzând de chiar Marea Biserică constantinopolitană – ea însăși oficial câștigată ideilor și concepțiilor ale căror centre fuseseră în acel timp, în Macedonia, Athosul și Salonicul –, modelele artistice din chiar acest, mai apropiat, Salonic, ca și cele din mai îndepărtatul Constantinopol de altfel. Și chiar dacă ignorăm cu totul care va fi fost zestrea de cultură, de cultură artistică îndeosebi, care vor fi fost preferințele în materie de arhitectură și de pictură ale clericilor veniți de la Vicina – poate și din Balcani – înainte de 1359 și în fruntea cărora se afla mitropolitul Iachint, avem unele temeiuri a bănui că nu le va fi fost străină, unora, atmosfera cultural-artistică a Salonicului din preajma anilor 1350 – deci tocmai din epoca ridicării ctitoriei de la Argeș, când marele oraș macedonean era punctul spre care priveau, din pricini multiple, cu predilecție, clerici, călugări și feudali ai întregii Europe de sud-est; afirmăm acest lucru ținând seama de un fapt mărunt, dar elocvent după părerea noastră – neremarcat până acum în acest context –, anume că predecesorul imediat al lui Iachint în Scaunul Metropolitan din Dobrogea bizantină, Chiril, pare a fi fost un apropiat al faimosului arhiepiscop din Salonic, de vreme ce în 1347 – cu puțin timp, deci, înaintea trecerii de la Vicina la Argeș a reprezentanților Bisericii din Bizanț – el se prenumăra, alături de cunoscuți ierarhi, unii viitori patriarhi ecumenici, adepți ai lui Grigore Palamas – și alături de acesta din urmă, el însuși –, printre semnatarii unui *tomos* sinodal ce confirma unele decizii doctrinare date în spiritul învățăturii păstorului bisericesc din Salonic, al voinței și al politicii împăratului bizantin ce-l sprijinea pe acesta.

Oricât de depărtată ar fi, aparent, de fapte de istorie artistică, o asemenea indicație de istorie ecleziastică ar putea lumina, credem, alături de elemente stilistice pe care le vom reaminti mai jos, opțiunea evidentă a beneficiarilor ctitoririi lăcașului argeșean cu hramul Sf. Nicolae – veniți din zonele dunăreană și balcanică, mai angrenate în viața culturală a lumii bizantine decât ținuturile de la poalele Carpaților – pentru forme de arhitectură și de pictură pe care le puteau găsi pe căile ce aveau să lege tot mai frecvent Argeșul de Constantinopol, în primul rând în regiunea – înrâurită profund de acesta din urmă – a Salonicului.



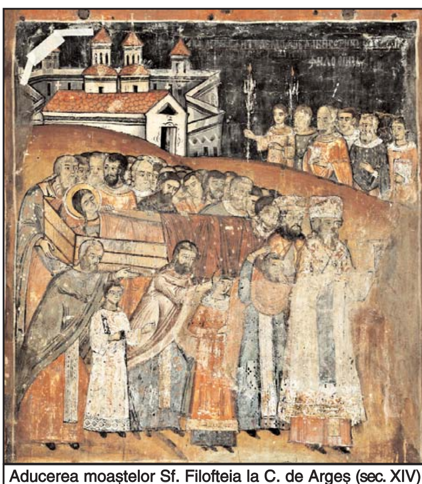
Primirea sufletului Sf. Filofteia in Rai (sec. XIV)



Sf. Filofteia dând mâncare săracilor (sec. XIV)

Uciderea Sf. Filofteia (sec. XIV)

În lumina tuturor acestor date ce schițează fundalul de istorie culturală, politică și ecleziastică în care se iveau instituția Mitropoliei de la Argeș și lăcașul său de cult, nu mai apare neașteptat faptul că cele mai apropiate analogii ale Bisericii Sf. Nicolae au fost aflate tocmai în regiunile macedonene, constatându-se încă acum un deceniu și jumătate că unul dintre cele mai importante edificii religioase din Salonicul secolului al XIV-lea, anume Biserica Sf. Apostoli, mărturisește prin unele dintre elementele sale cele mai caracteristice – plan, elevație, proporții generale – înrudirea cea mai evidentă cu unica biserică „în cruce greacă înscrisă” știută pentru acea vreme pe pământul Țării Românești.



Aducerea moaștelor Sf. Filofteia la C. de Argeș (sec. XIV)

Cercetările noastre mai recente au venit să confirme o atare observație, aducând în sprijin noi argumente pentru fundamentarea unei raportări corecte și firești a edificiului argeșean la cel din Salonic. Faptul că biserica, asijderea în „cruce greacă înscrisă”, cu hramul Sf. Apostoli (ulterior Suuk-Su Djami), ridicată la Salonic pe locul unui mai vechi lăcaș, reprezintă măcar parțial ctitoria din 1312–1315 a celui mai înalt ierarh ortodox al timpului, anume patriarhul Nifon al Bizanțului, sugerează de îndată posibilitatea ca ea să fi constituit, la câteva decenii numai după consumarea patronajului patriarhal asupră-i, un excelent model de arhitectură, încărcat de prestigiu în ochii clericilor unei mitropolii mai depărtate, precum cea de la Argeș, aflată în proaspătă obediență față de patriarhia ecumenică, dar legată nemijlocit de lumea Salonicului – mai curând decât de cea, mai greu accesibilă, a Constantinopolului – printr-o comunitate de atmosferă greco-slavă pe care Balcanii o respirau în câmpul vieții și al organizării episcopale și monahale în același timp. Că la originea interesului ce-l vor fi arătat beneficiarii din Țara Românească ai monumentului cu hramul Sf. Nicolae pentru arta religioasă din Salonic stăteau, la mijlocul și într-a doua parte a secolului al XIV-lea, interesul și respectul pentru arta din metropola Imperiului, a cărei influență asupra Salonicului era pe atunci pe cât de puternică, pe atât de normală, că Bizanțul patriarhal și imperial, cu arta sa, era în ultimă instanță factorul comun regăsit la Salonic, ca și la Argeș, în materie artistică – după cum era, deopotrivă, pentru cel mai important oraș bizantin al Macedoniei și pentru cel mai însemnat nucleu de viață culturală și politică al Țării Românești, unicul centru de dependență ierarhică ecleziastică –, o arată, și mai clar poate, cercetarea, de către mai mulți specialiști, întreprinsă asupra frescelor terminate la Argeș cândva în epoca lui Vladislav I, în biserica în care acesta și-a aflat mormântul. Vădind activitatea unui atelier în care cel puțin doi zugravi principali se întâlneau, pictura argeșeană de la începutul celei de-a doua părți a secolului al XIV-lea, de o armonioasă eleganță în altar și în naosul unde se păstrează cea mai mare parte a celor peste 300 de scene ce o compun, mai grafică în pronaosul în care se conservă urme ale unei *Judecăți de apoi* și scene ale vieții sfântului al cărui hram îl purta biserica și al cărui nume îl avea fiul și urmașul lui Basarab I – cel reprezentat, probabil, în *Deisis*-ul din aceeași încăpere a lăcașului –, a fost de câteva ori apropiată de stilul mozaicurilor, nu mult anterioare (1310–1320), din faimoasa Mănăstire constantinopolitană Chora – astăzi Kariye Djami –, ctitoria nu mai puțin celebrului dregător și umanist bizantin, rafinatul estet care a fost Theodor Metochites.

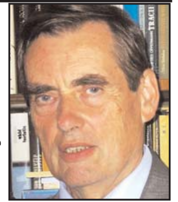
(Va urma.)

(Fragmente din Capitolul 4, „Artă și societate românească în epoca întemeierii statelor (secolele XIII-XIV)”, din volumul *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos (400-1400)*, Editura Meridiane, București, 1976.)



Cogito, ergo sum

Lumile ideale ale fizicii şi experimentul crucial

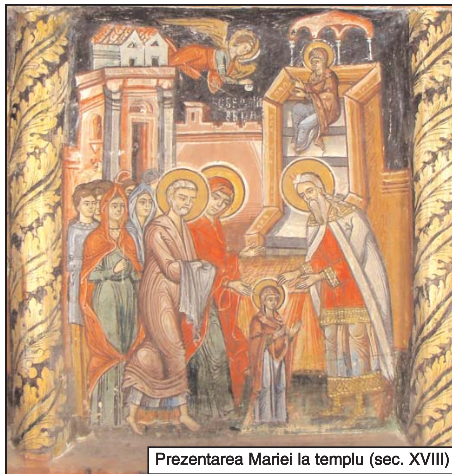


Dan D. FARCAŞ

În primul meu an de facultate, bătrânul profesor şi şef de catedră Constantin Sălceanu şi-a început cursul de fizică spunând: „Dragi studenţi, vă rog să ţineţi minte: *fizica nu este o ştiinţă exactă!* ea este o ştiinţă experimentală. Fizicianul imaginează şi realizează un experiment, măsoară mărimile pe care le urmăreşte, notează valorile măsurate, elimină pe cele extreme, face media celorlalte şi, *pe urmă*, vine matematicianul şi *îmbracă* totul în formule". Noi, bobocii, îl ascultam şocaţi şi oarecum amuzaţi, deoarece ştiam prea bine, încă din liceu, că de fapt fizica se bazează pe nişte legi ale naturii, cu înfăţişare matematică, dintre care câteva le şi învăţasem; mai ştiam că ele puteau fi şi deduse unele din altele pentru a fi folosite cu succes, în practică, la locul potrivit. Fără îndoială, profesorul nostru venea dintr-o altă epocă, în care nu se cunoştea încă acest adevăr.

Pe atunci încă nu aflasem că, de fapt, şi el şi noi aveam dreptate până la un punct, dar nimeni pe deplin. Nu cunoşteam nici lunga dispută între două curente de gândire în ştiinţă, una revendicându-se de la Newton, cealaltă de la Goethe. În esenţă, primii spuneau că, odată ce posezi nişte formule care descriu corect fenomenele realităţii, poţi deduce matematic din aceste formule alte adevăruri şi să le foloseşti în practică. Ceilalţi atrăgeau însă atenţia că despre realitate nu poţi spune nimic mai mult decât ai constatat, tu însuţi sau altcineva, empiric, prin experienţă nemijlocită.

Cu terminologia pe care am folosit-o în precedentele articole, adepţii lui Newton, atunci când explorau un anumit aspect al lumii fizice, construiau de fapt o *lume ideală* care dubla *lumea reală*. Lumea ideală permitea calcule matematice precise, la capătul cărora se obţineau adevăruri care se verificau apoi prin confruntarea cu realitatea. Newton, care a aplicat pentru prima dată în mod consecvent această metodă, mai avea însă o convingere, anume că, la modul platonician, lumea ideală pe care o schiţase este unică şi stă chiar la fundamentul realităţii, că este formată din adevăruri preexistente omului şi că el însuşi avusese privilegiul să intre în posesia unora dintre acestea. Ştim asta din spusa lui precum că „nu inventează ipoteze" („*hypotheses non fingo*"). Noi înţelegem însă că el a construit doar una dintre lumile ideale posibile, cea pe care o numim mecanica newtoniană, iar orice lume ideală constă, în ultimă instanţă, din ipoteze. Simplificând niţel lucrurile, aceste lumi ideale poartă îndeobşte numele de teorii.


Prezentarea Mariei la templu (sec. XVIII)

Triumful definitiv al viziunii newtoniene a venit prin descoperirea, în 1846, a planetei Neptun. Astronomul francez Urbain Le Verrier a calculat, plecând de la perturbările mişcării planetei Uranus, pe baza legilor, presupuse perfecte, din *lumea ideală* a mecanicii newtoniene, poziţia pe cer a unei planete noi, până atunci de nimeni observată. Le Verrier a comunicat aceasta astronomului german Johann Galle, care, dispunând de un telescop puternic, a descoperit vizual planeta în *realitate*, în chiar prima seară, foarte aproape de locul indicat, deci cu o *eroare* acceptabilă.

Această metodă a „descoperirii în vârful peniţei" a devenit, începând din secolul XIX, principala deschizătoare de drum în cunoaştere, mai ales în fizică, fiind argumentul cel mai solid care justifică structura ideal-real a teoriilor ştiinţifice. Mai aproape de noi, existenţa celor mai multe particule elementare, ori a energiei nucleare sau termonucleare au fost prezise înainte, prin teorie, şi abia apoi confirmate în realitate. Fără această capacitate de *previziune* n-ar fi existat practic nici ingineria modernă.

Se vorbeşte însă mult mai puţin despre faptul că acelaşi Le Verrier a calculat, în acelaşi mod, că în imediata apropiere a Soarelui, trebuie căutată şi o altă planetă, pe care a numit-o Vulcan. Planeta nu a fost găsită niciodată, deoarece nu există... Se spune că Le Verrier a fost extrem de afectat de acest insucces, semn că nici el nu a înţeles pe deplin faptul că, între realitate şi o lume ideală, „acordul" este totdeauna provizoriu, iar „divorţul" poate veni atunci când te aştepţi mai puţin.

Lumea ideală a mecanicii lui Newton a rezistat mai bine de două secole, până la experienţele lui Albert Michelson privind propagarea luminii. În conformitate cu teoria lui Newton, mergând spre o sursă de lumină, viteza Pământului trebuia să se adauge la viteza luminii respective, iar depărtându-se de sursă, viteza Pământului trebuia să se scadă din viteza luminii. Experimentul a arătat însă că acest adevăr prezis nu se confirmă. Anume, *în practică,* viteza luminii s-a dovedit aceeaşi, indiferent de mişcarea Pământului sau a sursei. S-a produs astfel o ruptură neaşteptată între lumea ideală newtoniană şi realitate. Abia în 1905, prin teoria relativităţii restrânse, Albert Einstein a reuşit să creeze *o altă lume ideală,* o nouă teorie capabilă să confirme atât vechile adevăruri reale ale mecanicii, cât şi rezultatul experimentelor lui Michelson. Fără îndoială, dacă ar mai fi trăit, Newton ar fi fost extrem de surprins, iar Goethe s-ar fi simţit răzbunat.

Evident, concordanţa teorie-practică, în particular plierea matematicii pe realitate, reflectă o remarcabilă coerenţă a realităţii înseşi, aflate îndărătul modelelor noastre. Nimeni nu poate explica însă complet de unde vine această coerenţă, uneori atât de uimitoare, încât creează sentimentul intervenţiei unei inteligenţe supraumane.

„Ceea ce e de neînţeles este faptul că lumea poate fi înţeleasă", spunea Einstein, referindu-se la această capacitate a calculului matematic de a pune în lumină adevăruri noi, verificabile apoi în realitate. Numeroşi alţi gânditori de excepţie ai secolului trecut, între care Louis de Broglie, ori Jean Piaget, nu au încetat să-şi exprime uimirea faţă de acest „acord paradoxal" între teorie şi practică, între gândire şi Univers, uimirea faţă de miracolul concordanţei dintre previziunea matematică şi realitate, subînţelegând totodată că acest „miracol" nu este deloc fără limite.

Este important, deci, de subliniat că o lume ideală este foarte apropiată, dar practic *niciodată identică* cu lumea reală pe care o dublează. Riscul de a putea fi oricând infirmat trebuie să şi-l asume obligatoriu, aşa cum am mai spus, orice teorie ştiinţifică. Cu toate acestea, încă multă lume, trecută prin şcoală, trăieşte cu prejudecata că dacă am găsit o lege sau o teorie, ea va rămâne în patrimoniul umanităţii o veşnicie, sau cel mult i se vor aduce doar mici îmbunătăţiri.

În fizică, cel puţin, secolul XX a fost martorul unei inflaţii de lumi ideale. Există şi o anecdotă în acest sens. Se spune că în pauza unui congres de fizică, într-un parc în care florile se sprijineau pe araci având în vârf globuri colorate de sticlă, unul dintre participanţi a vrut să facă o farsă. A rotit pe nevăzute cu o jumătate de cerc unul dintre globuri, apoi, chemându-şi un coleg l-a întrebat cum se face că faţa globului îndreptată spre soare este rece, în timp ce faţa din spate e fierbinte. Spre surprinderea sa, cel întrebat a elaborat pe loc o teorie care arăta de ce *trebuie* să fie aşa...

Fizicienii s-au obişnuit între timp cu ideea că în momentul în care există două sau mai multe teorii concurente privind un acelaşi domeniu, trebuie efectuat un *experiment crucial.* Dacă teoria A prevede că un fenomen, încă neobservat, se va petrece într-un fel, iar teoria B spune că se va petrece altfel, trebuie produs fenomenul respectiv şi una dintre teorii poate fi eliminată. Aceste experimente au devenit, desigur, treptat, tot mai exotice, majoritatea petrecându-se în abisurile cosmice sau în marile acceleratoare de particule, la care – dacă eşti cât de cât credibil – te poţi înscrie la o „coadă" respectabilă şi să aştepţi răbdător să ajungi la rând.

Eu însumi, încă student, prin 1960, m-am dus la profesorul meu (tânăr) de fizică teoretică şi i-am prezentat o viziune originală asupra materiei, în care particulele elementare erau vârtejuri (vortexuri...) ale „eterului", supte spre dimensiunea timp, arătând că pot fi explicate astfel echivalenţa substanţă-energie, dualitatea undă-corpuscul, anihilarea materiei cu antimateria şi mai multe altele. Credeam că voi câştiga astfel respectul său nedisimulat. Dar profesorul m-a privit doar lung, a mormăit ceva în sensul că ar putea fi şi aşa, după care m-a întrebat cam care ar fi experimentul crucial la care mă gândisem pentru a demonstra că lumea mea ideală, altfel zis teoria mea, e mai bună decât celelalte, lămurindu-mă că până nu voi elimina teoriile tradiţionale, îndeobşte acceptate, printr-un astfel de experiment, toate rămân speculaţii gratuite. Oricât ar fi de frumoasă teoria mea, oricât ar fi de revoluţionară, nimeni nu o va băga în seamă.

Învăţătura mi-a fost de folos şi am ţinut-o minte. Am remarcat în scurt timp câţi oameni inteligenţi şi ambiţioşi trăiesc în jurul meu construind himere – *lumi ideale* matematice sau logice, extraordinar de frumoase, uluitoare uneori, despre lumea fizică – fiind convinşi că au descoperit astfel *adevăruri unice şi ultime,* pentru care societatea îi va răsplăti automat şi necondiţionat. Am înţeles că, din păcate, această „joacă" e, de fapt, gratuită şi nu va face decât să macine fără rost creativitatea şi, în ultimă instanţă, viaţa autorilor lor, întrucât acestora nu le trecea prin cap să apeleze la confirmarea printr-un experiment crucial.

Am cunoscut bine un creator, azi decedat, care, introducând câţiva parametri noi în ecuaţiile lui Maxwell, le-a făcut frumoase şi simetrice, obţinând o teorie elegantă în care ontologia informaţiei avea un loc privilegiat. Demersul matematic era impecabil şi impresionant, drept pentru care a reuşit să-şi publice teoria în câteva volume masive, apărute la cele mai prestigioase edituri din ţară. Mi-a mărturisit că pentru ceea ce făcuse crede că ar merita Premiul Nobel, o realizare care ar fi extraordinară şi pentru ţara noastră.

L-am dezamăgit, spunându-i că, oricât de frumoasă e teoria pe care a creat-o, oricât de convingătoare lumea ideală pe care o construise, nimeni nu-i va acorda nicio atenţie până ce nu va indica experimentul crucial prin care să arate că şi în realitate lucrurile stau ca în teoria sa. A căzut pe gânduri şi mi-a spus că poate dacă ne-am întoarce la „Big Bang"... I-am răspuns că aceasta nu e cu putinţă. A doua variantă era un experiment la „marginea" Universului; altă posibilitate nu mai vedea. Oricât mi-a fost de greu, i-am explicat că în acest caz teoria lui va fi ignorată, ceea ce s-a şi întâmplat. Nu ignorată de oricine; au folosit-o alţi constructori de himere, dar efectul final a rămas acelaşi...



Cogito, ergo sum

Don Giovanni sau umbrele iluminismului



Gheorghe M. ŞTEFAN

Mozart şi libretistul său preferat, Lorenzo da Ponte, au reuşit să dezvăluie şi fateţe ascunse ale mult lăudatului Secol al Luminilor, repovestindu-i isprăvile, ajutaţi fiind de personajul consacrat de Tirso de Molina în al său *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, în jur de 1630, dar moşit în folclorul spaniol încă din secolul al XIV-lea. Don Giovanni, numele sub care este apelat în italiană, a fost folosit dintru început în scopuri didactice. Iniţial, păcatele seducătorului şi ale celor ce se lăsau seduse de el sunt înfierate în numele moralei creştine. Dar, la sfârşitul secolului al XVIII-lea, Mozart şi da Ponte au un proiect mai ambiţios: folosind o poveste de succes, vor să pună în faţa lumii ce se năştea o oglindă ce-i reflectă acesteia mai ales umbrele, prea intens ascunse de lumini ce se vor dovedi parţial înşelătoare.

Cele trei faţete ale temperamentului artistic mozartian – *jucăuş, melancolic şi dramatic* – sunt stimulate de un libret pe măsură, capabil să transforme un personaj unidimensional într-unul ce întrupează „strălucirile şi suferinţele" unor timpuri ce se năşteau în Occident pentru mai bine de două secole de evoluţie explozivă.

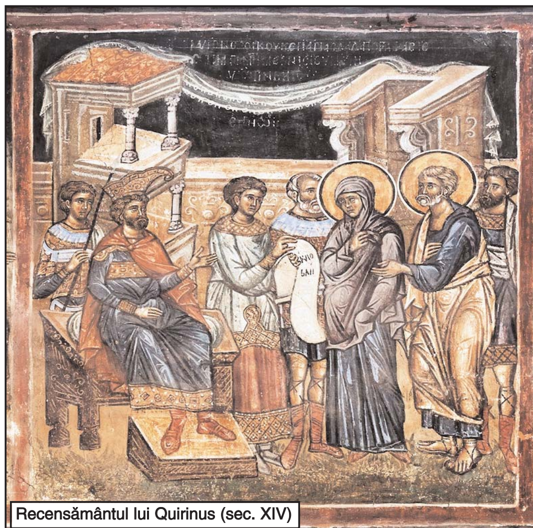
În opera *Don Giovanni* fascinează în primul rând bogăţia expresivă a muzicii. Ce ascunde, sau ce încearcă să dezvăluie această spectaculară exuberanţă? Cu certitudine, mai mult decât simpla poveste a unui *muieráreţ,* pentru a folosi expresia lui Cantemir. Se întâmplau lucruri interesante în contemporaneitate, cei doi creatori – compozitorul şi libretistul – erau personalităţi speciale pentru timpul lor, iar opera *Don Giovanni* a fost creată în intervalul dintre cele două revoluţii ale secolului, cea americană şi cea franceză. Şi, nu în ultimă instanţă, credem că Mozart şi da Ponte ne trimit un mesaj peste timp, nouă, celor ce trăim intens greşelile împlinite ale mult prea luminatului secol XVIII.

Cine sunt cei doi autori? Despre Mozart compozitorul, cu greu se mai poate spune ceva în plus faţă de ceea ce este deja cunoscut. Mozart omul, însă, are o imagine plină de distorsiuni, datorate unor clişee induse de o superficială înţelegere a creaţiei sale de către cei care au scris sau făcut filme despre el. Pentru a pătrunde întreaga complexitate ideatică ce stă la baza construcţiei din *Don Giovanni* este important să amintim că Mozart a devenit mason în 1784, cu trei ani înainte de premiera operei la care ne referim. Trebuie precizat şi faptul că Mozart a fost activ în mişcarea masonică de sorginte raţionalistă, identificată cu *Ordinul Illuminati,* iniţiat de prietenul său, Adam Weishaupt. Un alt prieten mason, Emanuel Schikaneder, îi va scrie libretul unei opere cu multiple semnificaţii explicit masonice, *Flautul fermecat*, a cărei premieră din 1791 certifică încă o dată preocupări neîntrerupte pentru rosturile adânci ale lumii pe care o va părăsi în acelaşi an.

Lorenzo da Ponte este un personaj mai puţin cunoscut. Născut evreu, convertit la catolicism, ajunge preot, este izgonit din Veneţia natală pentru imoralitate, devine libretist al Curţii Imperiale Vieneze înainte de a fi scris vreun libret, este pentru scurt timp producător de operă la Londra, fuge în America de teama creditorilor, ajunge băcan în Pennsylvania, librar în New York, devine primul preot catolic numit profesor de literatură italiană la *Columbia College* şi primul evreu numit profesor în istoria colegiului, primeşte cetăţenia americană la 79 de ani şi onorurile unor funeralii somptuoase în New York. Abilitatea cu care supravieţuieşte 89 de ani, în vremurile tulburi din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi prima jumătate a celui următor, spune mult despre capacitatea sa de a înţelege, pe de o parte, *schimbările* dramatice petrecute pe cele două maluri ale Atlanticului, iar pe de altă parte, *tendinţele* lumii în care s-a descurcat, pare-se, destul de bine.

O primă colaborare între compozitor şi libretist este legată de piesa lui Pierre de Beaumarchais *Nunta lui Figaro* (premiera operei a avut loc în 1786, la Viena). Povestea ne spune că libertatea pe care secolul o promitea era greu acceptată de cei care trebuia să o asigure prin renunţarea la privilegii seculare. Luminile secolului răzbat până la urmă la suprafaţa lumii ce se năştea, iar inegalabilul „*Perdono*" din finalul operei anunţă o lume nouă: contele cere iertare soţiei sale de origine nenobilă, la finalul unei intrigi ţesute de supuşii lui, oamenii noii lumi burgheze. Secolul promitea! Dar nu putea înşela două prea subtile spirite precum Mozart şi da Ponte. Totul vine cu un preţ! Cine nu ştie să vadă toate costurile, nu a înţeles decât parţial ce se întâmplă. Nu este cazul celor doi, care par a-şi continua proiectul, stârnit de masonul liberal de Beaumarchais, prin povestea lui Don Giovanni libertinul.

Cu ce vine modernitatea, bine conturată deja la sfârşitul secolului al XVIII-lea, în urma unui proces declanşat cu aproximativ un secol şi jumătate înainte? Cu oferta *libertăţii*, cu raţionalitatea rigorii *cantitative* şi cu etosul trăirii *profane*, după secole de nelibertate, de pseudocunoaştere magico-hermetică şi de mimare rituală a sacralităţii. Iar Occidentul nu se va dezminţi nici cu această ocazie: va da curs apetenţei sale pentru exces, ca de fiecare dată atunci când s-a lăsat pradă unei tranziţii majore. Incapabil să ţină calea de mijloc, Occidentul sare iarăşi dintr-un şanţ într-altul. Excesele ce însoţesc (încă) modernitatea conturată la sfârşitul secolului al XVIII-lea sunt prevestite de Mozart şi da Ponte prin isprăvile lui Don Giovanni.



Recensământul lui Quirinus (sec. XIV)

Don Giovanni este, în primul rând, o pledoarie pentru libertate (vezi *Viva la liberta!* în „*Venite pur avanti*"), dar pentru **o libertate nerestricţionată de nicio responsabilitate.** Autorii operei simt în atmosfera lumii lor că libertatea ce se propunea era una fără restricţii. Este o premoniţie a ceea ce se va întâmpla numai câţiva ani mai tarziu, în 1789, cu ocazia redactării *Declaraţiei drepturilor omului şi cetăţeanului.* Revoluţionarul american Thomas Paine, martor ocular, povesteşte:

„Cu ocazia prezentării Declaraţiei drepturilor în plenul Adunării naţionale [constituante], unii membri au remarcat că, dacă se publică o declaraţie a drepturilor, atunci ea trebuie acompaniată şi de o Declaraţie a obligaţiilor. Obiecţia s-a datorat unei neclare exprimări reflexive, care greşeşte numai prin faptul că nu este suficient de evidentă. O Declaraţie a drepturilor este, prin reciprocitate, şi o Declaraţie a obligaţiilor. Ceea ce este un drept pentru mine ca om, este, în acelaşi timp, şi dreptul altuia; devine obligaţia mea să garantez un drept tot aşa precum îl şi posed."

Problema obligaţiilor omului, om care căpăta cu ocazia acestei declaraţii drepturi meritate şi de mult aşteptate, este subtil eludată şi definitiv uitată, cu consecinţe din ce în ce mai vizibile la mai bine de două secole de când *Don Giovanni*ul lui Mozart şi da Ponte ne avertizează.

În al doilea rând, aceeaşi operă ne atenţionează asupra efectelor nefaste rezultate din **exclusivitatea evaluărilor pur cantitative,** ce ignoră pe bună dreptate prăfuitele evaluări calitative de tipul „*as above, so below*" şi altele asemenea. Evaluarea cantitativă, experimentală, este marele câştig al modernităţii. Dar şi o potenţială pierdere, aplicată obsesiv, nediferenţiat şi neînsoţită de grija pentru calitatea ce nu poate fi eludată. Libertatea lui Don Giovanni se manifestă prin obsesia lui pentru numărul celor ce i-au fost iubite. Orice petrecere organizată în palatul său trebuie să se încheie cu adăugarea unei duzine de poziţii în lista cuceririlor sale (vezi „*Fin ch'han dal vino*"). Uzanţa comportamentului său este dată pe faţă de către valetul său, în efortul de a tempera insistenţele unei foste cuceriri (vezi „*Madamina*"). Don Giovanni „cuceritorul" este mai curând Don Giovanni „cel ce numără" şi rămâne obsedat numai de mărimea numărului obţinut, neinteresat de ceea ce se află în listă, ci numai de lungimea ei (similar cu managerii universităţilor de astăzi, care ne măsoară lungimea listei de lucrări şi a celei de citări). În lumea în care am ajuns să trăim, progresul este evaluat numai prin măsurători ce oferă şiruri de numere. Şi astfel, **binele ilustrat cantitativ** reprezintă culminaţia unui proces de confuzionare a mentalului colectiv, care amestecă într-un mod *pathetic* cele ale *ethos*ului cu ceea ce aparţine *logos*ului.

Secolul al XVIII-lea nu s-a oprit aici. *Don Giovanni* ne povesteşte şi despre o a treia ispravă: **izgonirea din cotidian a sacrului,** atât cât era, nu prea mult, pentru că fusese deja distorsionat de o exercitare predominant rituală (în ortodoxie), instituţională (în catolicism) sau socială (în protestantism). Gândirea liberală a Secolului Luminilor se răzvrăteşte, legitim, împotriva puterii politice a bisericilor, dar respinge cu această ocazie şi orice formă de *coexistenţă a sacrului cu profanul.* Confuzia referitoare la sacru exista şi persistă încă. Mircea Eliade ne avertizează de pe poziţia cercetătorului:

„Din nefericire, pentru a specifica trăirea sacrului nu avem la dispoziţie un cuvânt mai precis decât cel de «religie». Dar, se pare că este prea târziu pentru a mai căuta un alt cuvânt, aşa că «religie» rămâne un termen util atât timp cât vom considera că nu implică în mod necesar credinţă în Dumnezeu, zei sau spirite, referindu-se la sacralitate şi fiind, în consecinţă, asociat ideilor de fiinţă, sens [profund] şi adevăr." Extras din: Mircea Eliade, *The Quest. History and Meaning in Religion,* The University of Chicago Press, 1969.

Mesajul din *Don Giovanni* este mai simplu: lipsa de respect la adresa mormântului celui pe care l-ai ucis se pedepseşte. Profanarea gratuită (vezi „*O statua gentilissima*"), în absenţa celui mai elementar sentiment al sacrului, stârneşte forţe punitive pe care Don Giovanni le ignoră.

Lumea în care trăim este cea a lui Don Giovanni, cel croit de secolul care s-a dorit *liberator, raţional şi profan,* în absenţa oricărei binetemperări de care orice revoluţie are nevoie. Şi astfel, noi trăim încă sub acest întreit blestem al *libertăţii fără responsabilite*, al *cantităţii fără calitate* şi al *profanului fără sacralitate.*



Primii roboţi şi câţiva dintre urmaşii lor

Jana HORAKOVA, Jozef KELEMEN

Jana Horáková (n. 1971) este profesor (docent) de estetică la Facultatea de Arte a Universităţii Masaryk din Brno, Cehia. Interesele ei profesionale se plasează la intersecţia artelor, ştiinţei şi tehnologiei, cu o atenţie specială acordată mass-mediei, artelor robotice şi scenice. Este autorul primei monografii dedicate în întregime piesei *R.U.R.* a lui Karel Capek.

Jozef Kelemen (n. 1951) este profesor de informatică la Universitatea Sileziană din Opava, Cehia, şi la Şcoala de Management VSM din Bratislava, Slovacia. Domeniile sale de interes sunt Inteligenţa Artificială, ştiinţele cognitive, robotica. Este coautor al câtorva zeci de monografii şi cursuri universitare utilizate în universităţi din Cehia, Slovacia şi Ungaria.

Autorii dedică acest text celei de-a 90-a aniversări a naşterii roboţilor...

Pe scurt, despre preistorie

Ideea unui om creat de om face parte dintre visurile dintotdeauna ale omenirii. Încă din prima carte a *Vechiului Testament*, în *Geneză*, citim: „*Dumnezeu l-a făcut pe om din ţărână şi i-a suflat în nări respiraţia vieţii, iar omul a devenit fiinţă vie*". Astfel, din punctul nostru de vedere îl putem considera pe Adam ca un predecesor ideal al conceptului de „*om făcut de om*", într-un context care ţine de un proces creativ. Cuvintele *Bibliei* ne dau asigurări în acest sens, deoarece, conform aceleiaşi cărţi a *Genezei*, descendenţii primului cuplu uman (Adam şi Eva) sunt şi ei capabili de acte creative: „*Atunci Domnul a zis: Să-l facem pe om după chipul nostru...*"

Ideea de „*om făcut de om*" este prezentă, într-un anume sens, în încercarea de a crea maşini inteligente, care pot fi întâlnite deja în *Politica* lui Aristotel: „*Fiecare unealtă ar putea îndeplini propria muncă, ascultând sau anticipând dorinţa celorlalte, precum statuia lui Dedal sau tripozii lui Hephaistos, care, spune poetul, cu de la sine voie au pătruns în adunarea zeilor; dacă, în felul acesta, barca se va legăna iar pana va atinge lira fără ca vreo mână să le poarte, atunci stăpânii nu vor mai dori servitori şi nici sclavi*".

În *Iliada*, Homer formulează astfel visul de a avea servitori şi servitoare artificiale: „*Existau servitoare de aur care lucrau pentru el şi erau asemănătoare tinerelor fete, cu simţuri şi raţiune, cu voce chiar şi putere şi cu toată învăţătura nemuritorilor.*"

În Praga, dăinuie până astăzi o legendă medievală care îmbrăţişează ambele idei menţionate mai devreme şi încă altele: ideea unei fiinţe artificiale asemănătoare omului, care dovedeşte controlul omului asupra unui secret al vieţii, precum şi ideea unor sclavi sau servitori artificiali, lucrând devotaţi pentru creatorul şi stăpânul lor. Conform acestei legende, un faimos rabin praghez de la sfârşitul secolului al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea, Judah Loew ben Bezalel (persoană reală, înmormântată în Vechiul Cimitir Evreiesc din Praga), a construit o creatură de formă umană – Golemul. El a procedat în doi paşi semnificativi. Mai întâi, împreună cu colaboratorii săi, a creat din lut o figură umană. Apoi, el a găsit textul nimerit, l-a scris pe o bucată de hârtie şi l-a pus în gura Golemului. Cât timp acest petic de hârtie rămânea în gura Golemului, acesta putea munci, făcând tot ce stăpânul îi cerea, ajutându-i pe el şi pe evreii din Praga în cele mai diferite feluri. Golemul era viu – dacă starea lui se poate numi astfel.

După evul mediu, tehnologiile dezvoltate din ceramica şi fierăria antică au fost înlocuite cu diferite tehnologii noi, ducând la materializări inedite ale maşinilor şi visurilor noastre. Definiţia tradiţională şi larg acceptată a noţiunii de maşină a fost şi este încă legată de fizică şi mecanică. Maşinile secolelor anterioare au fost imaginate ca sisteme fizice construite de om, funcţionând deterministic în cicluri fizice bine stabilite şi având ca scop consumul (eficient) de energie în vederea efectuării unor activităţi fizice cu valoare economică. Un exemplu faimos de astfel de maşină este motorul cu abur, care a pregătit revoluţia industrială din secolul al XIX-lea.

Această revoluţie industrială s-a accelerat în secolul al XX-lea, datorită maşinilor dedicate procesării informaţiei. Această dezvoltare tehnologică a atras după ea atât schimbări ştiinţifice dramatice, cât şi schimbări sociale şi culturale şi a influenţat considerabil inclusiv imaginea despre sine a omului occidental.

Această abia schiţată linie de evoluţie în cultura occidentală ne-a adus în faţă probleme fundamentale



Fraţii Karel şi Josef Capek, în anii '20 ai secolului trecut

complet noi, ţinând de gândirea critică, de creativitatea tehnică, ba chiar la noi forme de expresie artistică. *Sunt eu un om sau sunt o maşină?* Filosoful Jean Baudrillard a pus această întrebare colegilor săi în timpul unei conferinţe ţinute în cadrul Festivalului *Ars Electronica* de la Linz (Austria), la 14 septembrie 1988, iar răspunsul său a fost următorul: *Virtual şi fizic, ne apropiem de maşini.* Unde se găsesc rădăcinile ideii lui Baudrillard (şi a multora altele care apar adesea în speculaţiile unor intelectuali occidentali de-a lungul secolului al XX-lea)?



Trencianske Teplice, într-o carte poştală de la începutul secolului al XX-lea

Naşterea roboţilor

Este ştiut că termenul de *robot* a apărut pentru prima dată în piesa *R.U.R.* (*Rossum's Universal Robots*), a scriitorului şi jurnalistului ceh Karel Capek (1890-1938). El a scris *R.U.R.* în timpul unei vacanţe pe care a petrecut-o împreună cu fratele său, Josef (1887-1945), în casa părinţilor din staţiunea Trencianske Teplice (acum în Slovacia), în timpul verii anului 1920.

După cum Karel Capek a menţionat, primul nume pe care l-a dat „muncitorilor săi artificiali" a fost *Labors,* dar nu a fost mulţumit de acest cuvânt, suna prea academic, drept care i-a cerut ajutor fratelui său. „În treacăt", Josef i-a sugerat să-şi numească personajele *Roboţi*. Etimologic, cuvântul este derivat din vechiul cuvânt ceh *robota,* care înseamnă, ca şi în slovaca de azi, *muncă obligatorie a unui şerb.*

Premiera piesei *R.U.R.* a avut loc la Teatrul Naţional din Praga, la 25 ianuarie 1921, în regia lui Vojta Novák. Costumele erau create de Josef Capek, scenografia aparţinea lui Bedrich Feuerstein. Prima reprezentaţie a fost un mare succes. Mulţi critici de teatru au subliniat caracterul cosmopolit al textului, originalitatea temei şi au prezis o carieră internaţională piesei.

Karel Capek a iniţiat în acest fel două dintre cele mai frecventate subiecte ale discursului intelectual al secolului trecut: problema interacţiunii om-maşină şi problema maşinilor asemănătoare omului. Reflectând situaţia socială şi politică a Europei imediat după Primul Război Mondial, el a intenţionat să facă din personajele sale, din roboţi, înainte de toate, o metaforă a muncitorilor dezumanizaţi de munca stereotipă, deci formând o clasă socială uşor de controlat.

Din punct de vedere artistic, umanoizii artificiali folosiţi de Capek în piesa sa pot fi interpretaţi şi ca o reacţie umanitară la conceptele dominante în prima treime a secolului trecut, privind „omul nou", cum apărea acesta, de pildă, în teatrul simbolist, în expresionism, cubism etc. şi, mai ales, în manifestele futuriste care chemau la mecanizarea umanului, la adorarea „frumuseţii reci" a maşinilor din oţel şi conducte, reprezentate adesea în opere de artă. Într-un asemenea climat, plecând de la observarea modului de lucru al maşinilor, Karel Capek a exprimat în *R.U.R.* dezaprobarea sa cu privire la ceea ce se poate întâmpla cu fiinţele umane şi cu omenirea în general.

În acest fel, atunci când, în 1948, Norbert Wiener dădea cuvântului „cibernetică" al lui Ampére înţelesul de azi, termenul *robot* era deja acceptat, cel puţin în anumite cercuri culturale, ca un atribut al viitorului. Probabil prima utilizare a termenului robot de către Norbert Wiener apare într-o lucrare scrisă împreună cu J. Bigelow şi A. Rosenblueth, publicată în revista *Philosophy of Sciences,* în 1943.

Către un nou concept de maşină

În ziarul praghez *Lidové noviny* (9 iunie 1935), Karel Capek îşi expune opinia privindu-i pe roboţi: „Roboţii nu sunt mecanisme. Ei nu sunt făcuţi din tinichea şi roţi dinţate. Ei nu au fost construiţi pentru gloria ingineriei mecanice. Cu autorul lor în minte, mintea este de admirat, pentru că nu este vorba de admirarea tehnologiei, ci a ştiinţei. Sunt terifiat de responsabilitatea ideii că în viitor maşinile ar putea să înlocuiască oamenii, că printre roţile lor dinţate ar putea apărea ceva precum viaţa, dragostea sau revolta."



Cogito, ergo sum

Vorbele lui Capek despre mașini sunt mai degrabă filosofice (am putea găsi sursa în vitalismul lui Henri Bergson, în speranța eternității vieții) decât ținând de știința aplicată (el sublinia că s-a inspirat din știință, nu din mecanică sau inginerie electrică). El considera roboții ca o metaforă a omului *redus* la nivelul unul mecanism sofisticat, lucrând conectat ca parte la o mega-mașină de producție industrială mecanizată, și nu ca o construcție inginerească sofisticată care să *înlocuiască* omul.

Totuși, autorul nu e niciodată stăpânul operei sale. O bună probă a acestei afirmații este diferența de înțelegere a piesei *R.U.R.* și modul general în care sunt înțeleși roboții în cele două culturi, cu experiențe sociale, economice și istorice diferite – cea europeană, socială și artistică deopotrivă, de după Primul Război Mondial, și cea industrială a SUA.

În context european, roboții lui Capek au fost – și încă sunt – un fel de avertisment împotriva dezumanizării prin „mecanizarea" ființelor umane. În SUA, ideea de robot a fost înțeleasă altfel, ca o provocare spre a progresa industrial și, în consecință, pentru a construi mașini din ce în ce mai inteligente. Ca rezultat al acestei tendințe mecaniciste industriale, pentru inginerii anilor de pionierat ai ciberneticii americane singurul mod de a construi roboți a fost combinarea de mecanisme metalice cu dispozitive electrotehnice.

Metodologic, eforturile de a construi roboți potriviți cu visurile ciberneticii s-au bazat pe progresele importante ale informaticii și ingineriei, de pildă, ale fondatorilor Alan M. Turing și John von Neumann. Pe la mijlocul secolului trecut, o ambițioasă direcție de cercetare a fost inițiată de faimoasa lucrare a lui Alan M. Turing, publicată în 1950 în revista *Mind* (revistă redenumită din 1956 *Artificial Intelligence*). Principalul țel al nou-născutei discipline era (și, într-o anumită măsură, este încă) „de a găsi interpretări mecaniciste utile pentru noțiunile mentale semnificative" și „sunt asociate în formele lor elementare cu ceea ce numim cibernetică, iar în formele lor avansate cu ceea ce numim inteligență artificială (IA)" – după spusele din 1968 ale unui cofondator al IA, Marvin Minsky.

Către un nou concept de viață

În prologul la *R.U.R.,* Mr. Domin – directorul fabricii de roboți R.U.R., rememorează pentru Helena Glory începuturile ideii de robot:

„Și atunci, miss Glory, bătrânul Rossum a scris printre formulele sale chimice: *Natura a găsit numai un proces prin care să organizeze materia vie. Există însă și un alt proces, mai simplu, mai maleabil și mai rapid, pe care natura nici nu l-a atins. Acesta este procesul prin care trebuia să se dezvolte viața, iar eu l-am descoperit chiar azi.* Imaginează-ți, miss Glory, că el a scris aceste arogante vorbe pe o pată de gel coloidal pe care nici măcar un câine n-ar linge-o. Imaginează-ți-l stând aplecat peste o eprubetă și gândindu-se cum întregul arbore al vieții ar putea crește din aceasta, pornind de la niște specii de viermi și terminând cu omul însuși. Un om făcut dintr-o substanță diferită de cea din care suntem noi făcuți. Miss Glory, acela a fost un moment magnific."

Schiță de costum de robot (de J. Capek) pentru premiera piesei *R.U.R.*

Așa cum Karel Capek prezicea în viziunile sale artistice, John von Neumann în cercetările sale privind puterea automatelor celulare auto-reproductive și așa cum Luc Steels și Rodney Brooks au demonstrat în volumul pe care l-au editat în 1995, în care au adunat lucrări fundamentale care puneau în relație Viața Artificială și Inteligența Artificială, există un itinerar continuu care a conectat artefactele artificial vii de cele artificial inteligente.

Calculatoarele (mașinile) sunt implicate în cercetarea biologică în două moduri principale. Ele sunt instrumente pentru a efectua calcule tradiționale pe baza unor date experimentale (de pildă, statistici) și pentru a efectua simulări ale dinamicii unor procese biologice descrise formal, la fel cum se face în alte ramuri ale științei (fizică, chimie etc.). Rolul calculatoarelor și al mașinilor în general în Viața Artificială (VA) este diferit. Pentru a înțelege ce este viața, specialiștii în VA își implementează ipotezele privind viața pe mașini. Aceste mașini încep atunci să se comporte în diferite moduri, iar specialiștii au posibilitatea (pentru prima dată în istoria umanității) să observe evoluția mașinilor, să o compare cu evoluția așteptată, așa cum rezultă ea din ipotezele de plecare. Altfel spus, ei au posibilitatea de a testa cum funcționează ipotezele. Acest rol al mașinilor în VA este foarte similar cu rolul lor în IA, unde sunt formulate ipoteze privind inteligența și apoi se testează aceste ipoteze folosind mașini într-un mod similar.

Atât în VA, cât și în IA, ne verificăm convingerea că ipotezele noastre privind inteligența și viața se vor potrivi din ce în ce mai bine cu realitatea. Datorită acestui progres, mașinile noastre se comportă din ce în ce mai mult ca entități inteligente și vii. Totuși, întrebarea dacă ele vor deveni cu adevărat inteligente sau vii este, după părerea noastră, dincolo de preocupările științei. Viața nu este o problemă a științei, ci una etică. Mai general, este o problemă ce trebuie abordată și rezolvată în cadrul culturii. Rolul de pionierat al personalităților menționate mai devreme constă în includerea mașinilor în procesul de înțelegere treptată a miraculoaselor fenomene ale vieții și inteligenței legate în primul rând de ființele umane. Datorită acestor activități științifice, în cultura noastră a apărut importanta chestiune privind identitatea noastră, exprimată, de exemplu, în provocatoarea întrebare a lui Jean Baudrillard menționată mai devreme.

Epilog: Un nou concept de om?

Eforturile personalităților invocate mai sus ca și ale multor altora lucrând în IA, robotică, VA, au dus la modificări ale imaginii noastre privind umanitatea, la concepte etichetate de obicei ca „post-umane", ca și la conceptul de cyborg. „A deveni post-uman înseamnă a interpreta oamenii ca mașini care procesează informație, cu asemănări fundamentale cu alte mașini procesatoare de informație, în special cu calculatoarele. Din cauza modului în care este definită informația, multe persoane au tendința de a pune materialitatea de o parte și informația de cealaltă parte, făcând posibilă conceperea informației ca un fel de fluid imaterial care circulă fără efort în jurul globului în timp ce încă își păstrează soliditatea unui concept reificat. Alte voci insistă că trupul nu poate fi lăsat pe dinafară, că mintea și trupul formează o *unitate*, nu avem două entități separate. Tot mai mult, întrebarea nu este dacă vom deveni post-umani, pentru că post-umanitatea este deja aici, ci ce fel de post-oameni vom fi" – scria în 1999 Katherine N. Hayles în faimoasa sa carte *How We Became Posthuman.*



Teatrul Național din Praga (azi, practic la fel ca în 1921)

Filosoful, poetul și prozatorul ceh Zbynek Fiser (alias Egon Bondy), speculând asupra viitorului umanității, pe la finalul anilor '60, schița două posibile răspunsuri la întrebarea lui Hayles: „Emanciparea de la suportul biologic sigur nu înseamnă și nu poate să însemne atingerea unei forme imateriale de inteligență. S-ar ajunge la ceva ce nu poate fi caracterizat în alt mod decât ca o formă artificială de existență, artificială în sensul că nu este biologică, ci fabricată." Iar celebrul artist australian Stelard, în manifestul său *Redesigning the Body,* spune: „Nu mai este semnificativ să vedem corpul ca loc pentru psihic sau pentru social, ci ca o structură de monitorizat și modificat – corpul nu ca subiect, ci ca obiect, nu ca obiect al dorinței, ci ca obiect al designului."

Există o mulțime de păreri privind felul în care vom proceda noi, oamenii, ființe cu corpuri muritoare și spirite nemuritoare(?), care modificăm Paradisul după dorința noastră. De pe poziția de astăzi, de la începutul secolului al XXI-lea, destinul nostru ca umanitate poate fi identificat în coabitarea cu principalul produs al trecutului și bază a viitorului – mașina.

În timp ce în 1963 M. Minsky scria că „ne găsim în pragul unei ere care va fi puternic influențată – și foarte posibil dominată – de mașini inteligente", astăzi mașinile sunt deja nelipsite din viața noastră. Le-am construit (pentru că suntem ființe inventive), pentru a efectua muncile grele pentru noi (pentru că suntem ființe slabe). Am trecut apoi în sarcina lor și munca mentală de rutină, când este prea multă (pentru că suntem lenți la calcule), sau când cere o mare precizie și atenție (pentru că suntem neatenți). Acum, mașinile au început să ia decizii în locul nostru (pentru că suntem sclavii limitărilor noastre psihofizice) și să se comporte autonom în spații pe care le împărțim cu ele. Se datorează acest lucru faptului că ne simțim singuri în minunata lume nouă pe care am creat-o? În orice caz, dacă progresul va continua în direcția și în felul cu care am fost martori și la care am participat în ultimele decade, atunci ne putem aștepta că vom conviețui cu viitoarele mașini într-o relație de relativă egalitate. Acest parteneriat – a cărui examinare a început cu *R.U.R.* – poate fi baza etică fundamentală pentru era ce vine a post-umanismului și a naturii de cyborg a ființelor umane.

Piesa *R.U.R.* se termină cu scena în care Karel Capek își exprimă viziunea sa asupra destinului roboților și aceasta poate fi și viziunea sa asupra viitorului omenirii. Doi roboți (sau cyborgi?, pentru a folosi terminologia acum la modă), Primus și Helena, sunt confruntați cu intenția ultimului om de pe pământ, Alquist, de a diseca pe unul dintre ei pentru a redescoperi miracolul vieții – abilitatea de reproducere. Ambii roboți sunt împotriva disecției. Dar, în loc de a se descoperi secretul reproducerii roboților, acesta poate fi momentul când, la finalul piesei, se naște primul cuplu post-uman.

Primus: *Noi – noi – ne aparținem unul altuia.*

Alquist: *Nicio vorbă în plus.* [Deschide ușa centrală.] *Liniște. Du-te!*

Primus: *Unde?*

Alquist: [șoptind] *Unde vrei. Helena, ia-l.* [Îi împinge prin ușă.] *Du-te, Adam! Du-te, Eva – fii o soție bună pentru el! Fii bărbatul ei, Primus!*

[Închide ușa în urma lor.]

Artiștii basarabeni, ostatici ai refugiului-exil (II)



Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ

La sfârșitul anilor '60, începutul anilor '70, încheind într-un mod dramatic îmbătătoarea epocă a „renașterii etnice", se înregistrează un exod al oamenilor de cultură din RSSM, fără precedent în contextul fostei URSS. Cauza este bine cunoscută: după înăbușirea „primăverii din Praga", favoritul lui Leonid Brejnev, Ivan Bodiul, a obținut, în sfârșit, mâna liberă de a-și satisface ranchiuna față de dușmanii săi de clasă – intelectualii basarabeni. Instaurarea instantanee, prin revenirea la cenzura atroce a dictatului ideologic, a condus la schimbarea la față a tematicii și mesajului artei naționale. În acest context, pentru cei mai reputați oameni de cultură nu exista o altă cale de supraviețuire decât imperativul exilului, fie al celui forțat, fie al celui autoimpus, fie al celui interior (vezi tipologia lui Dorin Tudorean; Idem, p. 21). Avangardiștii anilor '60 (cu excepția lui Mihai Grecu), Ion Druță, Emil Loteanu, Ion Ungureanu, Eugen Doga, Mihai Dolgan, Mihail Kalik, nu aveau alternativă, Moldova anilor '70 pentru veritabilii artiști devenind o țară a înfrângerilor.

Desigur, se prefigurează din start două tipuri de exilați, două categorii distincte, care, până la urmă, se dovedesc totuși similare la nivelul destinelor creatoare. Din prima categorie fac parte cei izgoniți din țară prin metode administrative. Astfel s-a procedat cu Ion Ungureanu, demis din postul de regizor-șef al teatrului „Luceafărul", cu Mihai Dolgan – conducătorul ansamblului „Noroc", desființat în 1970, cu Leonid Mursa, concediat din postul de director al studioului „Moldova-film" printr-o hotărâre a Biroului CC al PCM. Toți trei au fost învinuiți de „promovarea tendințelor burghezo-naționaliste". De filiație română, bineînțeles.

În cealaltă categorie se înscriu toți acei care, din instinct de conservare, au ales evadarea din climatul obscur instaurat de Ivan Bodiul la începutul anilor '70. „Opurile" acelei perioade, care nu mai aveau nimic comun nici cu arta, nici cu sufletul uman, ci satisfăceau fără jenă ambițiile revanșarde ale guvernanților comuniști din RSSM, mărturiile de arhivă strigătoare la cer ale vremurilor de restriște semnalează fără echivoc imposibilitatea supraviețuirii, în aceste condiții, a elanului creator. Nu numai Ungureanu, Dolgan și Mursa, dar și Doga, Druță, Loteanu, hărăziți cu talent, nu aveau cum să se înscrie în paleta agroindustrială a acestei perioade devastatoare. Deci, toți erau sortiți să se avânte în aventura pribegiei. Îi păștea fatalmente imperativul exilului răsăritean, drumul fiind jalonat de hotarele fostei URSS. Astfel, Moscova, într-adevăr, le-a deschis orizonturi artistice incitante, imposibil de închipuit în atmosfera dezoxigenată a Moldovei epocii de stagnare, în cea mai cruntă dintre variantele posibile, cea bodiulistă.

Ce s-a întâmplat însă cu toți cei care au cutezat (ori li s-a impus!) să-și schimbe destinul creator, adaptându-se unui nou mediu etnic și cultural; ce impact a avut această despărțire de plaiul natal asupra identității spirituale a artiștilor consacrați; când s-a produs mutația ontologică în urma căreia refugiul s-a transformat în exil – toate aceste probleme cultural-psihologice complexe nu au fost conștientizate ca niște situații-limită atât pentru artiștii respinși de patria lor, cât și pentru cultura patriei rămase fără artiști.

Însă, „golurile" și „rupturile" în evoluția procesului cultural din RSSM în urma expulzării celor mai talentați, deci și celor mai vinovați, au facilitat demolarea unor cetăți spirituale cum ar fi literatura, cinematografia, teatrul, în mare parte și muzica.

Fără rebelii care au luat drumul pribegiei era mult mai ușor să-i subjugi pe cei rămași, silindu-i să accepte misiunea rușinoasă de a se preface în artiști angajați de putere, în artiști de curte. Jubilau în această situație abominabilă nu numai cerberii ideologici, dar și tagma impostorilor în ale artei, care au „recuperat" cu râvnă vidul format.

În RSSM bodiulistă, animozitatea înverșunată față de intelectuali, în general, și artiști, în special, nu se poate compara cu nicio altă republică ex-sovietică, prigoana, cum ne demonstrează mărturiile selectate din arhiva de partid, luând forme dintre cele mai perverse și perfide. În urma acestor lupte crâncene ale puterii sovietice cu artiștii exponențiali, s-a ajuns la rezultatele scontate: decapitarea cinematografiei (în urma emigrării lui Kalik, Loteanu, Derbeniov), a teatrului (văduvit de un dramaturg de talia lui Ion Druță și de un regizor înzestrat cum este Ion Ungureanu), a muzicii de estradă (în urma plecării lui Eugen Doga și reîntoarcerii în Siberia a lui Mihai Dolgan, născut acolo de părinții deportați).

Începe o perioadă halucinantă prin paroxismul paradoxurilor cultural-artistice. Centrul căutărilor artistice în albia demersurilor ancestrale românești se mută din Chișinău la Moscova, memoria ripostând uitării. A urmat aproape un deceniu când flacăra românismului lumina din metropola sovietică prin piesele lui Ion Druță, montate de Ion Ungureanu, prin muzica inspirată a lui Eugen Doga la filmele „rusești" ale lui Loteanu, dar și din Siberii de gheață se revărsa plânsul chitarelor lui Mihai Dolgan. Astfel, diaspora moldovenească reușea ceea ce cei din RSSM nu aveau cum s-o facă să asigure continuitatea procesului artistic basarabean.



Crucificarea lui Iisus (sec. XIV)

În acei ani, din Moscova venea o gură de aer proaspăt, o speranță de supraviețuire a virtuților sufletului etnic, în pofida seismelor istorice. Nu a putut să dureze însă la nesfârșit existența acestor lumi culturale paralele, a celei adevărate la Moscova și a celei efemere la Chișinău, emigranții persistând în promovarea arhetipurilor spiritualității române, cei din RSSM fiind supuși unei mancurtizări violente și excelând în fabricarea filmelor propagandiste cu un pronunțat iz publicitar. Aceste două universuri nu se întâlneau, nu se întrepătrundeau, ci, mai degrabă, în condițiile cenzurii moldovenești, se respingeau reciproc. Astfel s-a și produs o înstrăinare între „ai săi" și între deja „străini", care nu va mai fi recuperată niciodată.

Cu timpul însă, în conștiința emigranților se produce o inevitabilă ruptură de solul natal. Or, spre deosebire de exilul occidental, unde artistului nu-i este impus să se afilieze unei alte ierarhii de valori, precum și ideologiei statale, exilul răsăritean, chiar dacă se maschează în hainele refugiului, se soldează, mai devreme ori mai târziu, cu imperativul răscumpărării. Cruzimea situației constă în faptul că această întorsătură dramatică a destinului îi paște atât pe cei care au plecat la „liberă alegere" din patrie, cât și pe cei siliți să părăsească plaiul natal și care, în condițiile istorice date, nu aveau unde să se aciueze decât la Moscova.

Pătrunzându-mă de acest adevăr trist, nu am cum să urmez sfatul lui Andrei Strâmbeanu și să nu-i pun pe toți emigranții „într-o oală". („Discurs rostit cu ocazia conferirii titlului de Doctor Honoris Causa actorului, regizorului și omului de cultură Ion Ungureanu", *Literatura și arta*, 2009, 28 mai, nr. 21, p. 3.) Identitatea tuturora a fost supusă unor încercări insurmontabile, ceea ce a condus la o dedublare a harului artistic, la o debusolare a personalității creative impuse să oscileze între două tipuri distincte de cultură – cea slavă și cea de filiație latină. Pentru Emil Loteanu, această „răsădire" a codului artistic într-un sol străin s-a răsfrânt cel mai devastator, generând sfâșierea eului artistic, dar și la Ion Druță a condiționat, până la urmă, pierderea originalității viziunii asupra lumii prin spectrul catarsisului mioritic. Alte pericole îl pășteau pe Ion Ungureanu – o superstiție în vederea intrării de două ori în același râu, care l-a și motivat să prefere legământul tăcerii în sfera creației teatrale, dezvăluind, de fapt, o necruțătoare exigență morală față de sine însuși. Cu părere de rău, moartea lor artistică nu a fost să fie una pe plai, aidoma păstorului mioritic, dar și a lui Călin Ababii, ci una cauzată de irosirea sinelui interior pe drumurile vitrege ale pribegiei.

Andrei Strâmbeanu, susținând, pe bună dreptate, că „demiterea din fruntea studioului „Moldova-film" a lui Leonid Mursa a însemnat sfârșitul secolului de aur al cinematografiei noastre, precum și demiterea lui Ion Ungureanu din fruntea teatrului „Luceafărul" a însemnat pierderea unei comori naționale ce nu va mai fi găsită niciodată", nu acceptă că și pierderea unor Loteanu, Doga, Druță, Dolgan s-a răsfrânt la fel de devastator asupra peisajului artistic național. Chiar dacă exilul lor a fost autoimpus, nu după bani și onoruri au plecat, ci din spaima eternă a artistului de a-și pierde lira. Vom căuta să demolăm această gradare superficială, considerând că și aceste personaje se înscriu în categoria martirilor, deoarece au plătit cel mai necruțător tribut dintre cele posibile, devenind străini lor înșiși.

Ion Druță, datorită excepționalei sale intuiții, a dezvrăjit, el primul, mitul supraviețuirii sufletului etnic nealterat în cadrul exilului răsăritean. Presimțirile itinerarului dramatic al propriului destin condiționează o schimbare radicală a mesajului său artistic. O nouă etapă în creația druțiană semnalează piesa *Doina,* unde seninătatea contemplativă a universului său monologic este spintecată de instaurarea unui dialog antinomic. Și dacă compasiunea autorului față de oponentul eroului liric Doina, Tudor Mocanu, este abia perceptibilă, ea se manifestă mai pregnant față de Pavel Rusu și Mihai Gruia, marcând dedublarea conștiinței scriitorului prin dislocarea din eternitate în istorie. Simplificând lucrurile, se poate spune că oponenții sunt, de fapt, fiecare în parte, purtătorii unor adevăruri, primii ai „homo naturalis", cei de-ai doilea, ai oamenilor „sub vremuri".

Faptul că Ion Druță se regăsește mai degrabă în credo-urile unui Pavel Rusu și Mihai Gruia denotă o desacralizare a propriilor valori, care s-a produs după câtiva ani ai exilului răsăritean, prefigurând sâmburele său creativ.

→



Istoria de lângă noi

În *Sfânta sfintelor,* desolidarizându-se involuntar de sinele său, Druţă depozitează motivele sale biografice, dar şi starea sa de spirit în virtuţile lui Mihai Gruia, nu în cele ale lui Călin Ababii. Ion Ungureanu mărturiseşte că spectacolul nu prindea viaţă până când regizorul nu a situat în prim-plan, în calitate de erou liric, pe omul de stat Mihai Gruia. Prin acest act intuitiv, Ion Ungureanu a scos în vileag o complexă stare de spirit a scriitorului Ion Druţă, un ostatic, *par excellence,* al exilului răsăritean.

Identificarea cu Mihai Gruia s-a dovedit copleşitoare. Ca şi Mihai, Ion Druţă a părăsit copacul copilăriei – salcia, ca şi Gruia, şi scriitorul este împovărat de consătenii săi cu misiunea eroului justiţiar, ca şi Gruia, se detaşează tot mai iremediabil de plaiul natal, fiind ademenit de fervoarea culturală şi socială a vieţii marelui megalopolis. Avalanşa de examene de conştiinţă la care este supus Mihai în urma acţiunilor „trăsnite" ale lui Călin semnalează, de fapt, criza artistică şi umană a autorului, determinată de răsturnarea propriei ierarhii de valori. Prin extinderea şi aprofundarea prezenţei scenice a oponentului lui Călin Ababii – Mihai Gruia, regizorul Ion Ungureanu îl obligă involuntar pe demnitarul de stat, dar, tangenţial, şi pe Ion Druţă, să-şi asume responsabilitatea pentru dezastrul antiuman al regimului comunist.

Actorul Igor Ledogorov, interpretul lui Mihai Gruia, denotă un rafinament psihologic mai rar întâlnit, descoperind cu disperare în actele de rebeliune ale lui Călin adevăruri uitate şi precepte morale pierdute de el în iureşul carierei politice. Gruia, deşi îl probozeşte pe Călin, înăuntrul său rămâne perplex şi fără replică în faţa curajului consăteanului de a dezavua caracterul pervers al mascaradei sovietice, la care mai ieri participa şi el. Druţă îi rezervă cu generozitate lui Mihai Gruia ispăşirea păcatelor. Când moare Călin, Mihai demisionează din înaltul post, înţelegând că fără Călin se pierde justificarea activităţii sale în înaltele sfere politice. Însă dacă eroul său rătăcitor, Mihai Gruia, prin acest gest îşi rezervă mântuirea, Ion Druţă, în această piesă, îşi ia, de fapt, adio de la faţeta idealistă a harului său, întruchipată în inspirata cântare a inocenţei unui suflet neimplicat în compromisurile timpului, aceea care-l motiva pe vremuri să se regăsească în spaţiul arhetipal şi paradigmatic al eroilor spirituali. Ambiţiosul Druţă nu-şi mai poate însă permite, aidoma personajelor sale sihastre, existenţa într-o lume ce vine în contrasens cu cea reală, înrolându-se cu fervoare în viaţa culturală a metropolei, mai târziu şi în cea politică din URSS.

Sfânta sfintelor s-a dovedit a fi nu numai o spovedanie a lui Ion Druţă, ci şi una a regizorului Ion Ungureanu şi a compozitorului Eugen Doga. Moldova părăsită, întruchipată succesiv de Doina, mătuşa Ruţa, Călin Ababii, rămâne pentru ei o icoană, un spaţiu sacru, însă în subconştient ei îşi dau deja seama că o privesc cu ochii unui Pavel Rusu ori Mihai Gruia, adică din exteriorul efemer, nu din interiorul peren. Excepţionala expresivitate în redarea zbuciumului interior al personajelor titulare, accentuată de Ion Ungureanu până la dimensiunile unei tragedii, ascunde în subtext drama celor trei coautori rupţi de baştină. Şi un Ungureanu, şi un Doga, aidoma lui Druţă, îi extrapolează protagonistului spectacolului, spre abolire, unele stări de spirit de esenţă hamletiană. Ei încă nu ştiu că nu vor mai găsi drumul de întoarcere, cum s-a întâmplat cu Mihai Gruia, la Sălcuţa copilăriei. Or, Druţă îşi ispăşeşte (în creaţie) vina faţă de ţara lăsată de ei (în realitate) de izbelişte... Sentimentul de vinovăţie, chiar dacă nu sunt vinovaţi sau se cred nevinovaţi, sălăşluieşte şi în sufletele celorlalţi doi coautori.


Răstignirea lui Iisus (sec. XVIII)

Cu timpul, Druţă se înstrăinează definitiv (ultimul popas fiind în 1984 în *Toiagul păstoriei*), de rebelii săi eroi, ce puneau diagnosticele necruţătoare regimului sovietic. Nu-l mai interesează problemele naţionale, mai târziu nici cele sociale, el îmbrăţişând o formulă cât se poate de vicleană: „De naţionalitate sunt creştin".

Existenţa între două culturi şi două istorii se soldează, inevitabil, prin imanenţa opţării în favoarea uneia dintre ele. Iniţial, Druţă depune un efort considerabil în a-şi altoi creaţia la confluenţa a două universuri etnoculturale. Acest spectru dublu se reliefează în povestirea *Întoarcerea lui Tolstoi,* scrisă la sfârşitul anilor '60. Tolstoi, în viziunea lui Druţă, apare ca un înţelept blând, o personalitate care şi-a depăşit etapa moralizatoare a ultimelor scrieri, accedând în sfera superioară a opţiunilor spirituale. Fără să exagerăm, am putea conchide că introducerea în cultura rusească a criteriilor spirituale şi a modalităţilor metaforice şi simbolice ale desfăşurării subiectului, precum şi a filosofiei naive a sufletului etnic, produce un efect uimitor. Dar, făptura lui Tolstoi, în viziunea druţiană, se relevă în ipostaze nebănuite şi manifestări nemaiîntâlnite.

S-ar putea presupune că Ion Druţă, prin parabola lupului hăituit, regăseşte coordonatele dintre destinul geniului rus şi cel al basarabeanului exilat, accentuând condiţia eternă a artistului pribeag. O asemenea pătrundere în spaţiul altui suflet etnic prin intuiţiile şi revelaţiile propriei spiritualităţi nu se va mai repeta însă. În romanul *Biserica albă* nu mai există întrepătrunderea a două lumi, ci un flagrant contrapunct dintre ele. Şi, deşi descrierea satului Sălcuţa şi conturarea făpturii Ecaterinei mici este marcată de virtuozitate stilistică, mesajul romanului rămâne eclipsat de ponderea temelor, dar şi a personajelor din spaţiul rusesc. Totuşi, aici mai există o fărâmă de dialog între două lumi şi două culturi, o punte de legătură întru înţelegerea unor virtuţi eterne.

Mistuirea definitivă a scriitorului în focul necruţător al exilului răsăritean se reliefează în operele sale, dar şi în atitudinile civice din ultimele decenii. Am atestat aceste metamorfoze covârşitoare în studiul *Ion Druţă: vicisitudinile destinului creator* (*Arta 2007*, Chişinău, Bussines-Elita). Aici aş dori să accentuez mutaţiile ontologice ale creaţiei druţiene ce ne deschid un orizont mai profund şi complex al evaluării repercusiunilor întâlnirii a două tipuri de conştiinţă.

Problema discordanţei de fond ţine de binecunoscutul eticocentrism al culturii ruse şi esteticocentrismul spiritualizat al celei româneşti, în varianta basarabeană.

Dar, Constantin Noica atenţionează: „Cei care au văzut morala acolo unde era spiritualitate n-au înţeles nici ce este, nici ce poate fi înlăuntrul lumii româneşti, cel puţin pe linia prelungită în cultură a orientării noastre ţărăneşti şi populare". (*Pagini despre sufletul românesc*, Bucureşti, Humanitas, 1991, p. 94.) Indubitabil, Ion Druţă, după Sadoveanu, este cel mai adânc implantat în tiparele originare ale dimensiunii mitofolclorice a discursului artistic naţional. Din acest punct de vedere, etapa moldovenească a lui Ion Druţă (dar şi a lui Emil Loteanu, Eugen Doga, Ion Ungureanu etc.) se raportează exemplar la această legitate ancestrală, deoarece ei sunt nativ fascinaţi de soluţia mioritică a restabilirii armoniei, nu de cea a „rupturii" obsedante în cultura rusă.

(Va urma.)



Din învăţături...

Drept aceea, fiul meu, şi voi, fraţii mei, după cât am putut şi eu pentru voi, nu mult, ci puţin, m-am trudit şi v-am arătat. Şi poate că se cuvenea să vă arăt şi mai mult decât v-am arătat, dar numai atâta pricepere ne-a împărtăşit Dumnezeu, pentru că eu nu sunt atât de destoinic, ca să-mi dea Dumnezeu să vă arăt. Eu v-am arătat puţin, iar pe voi să vă înveţe Dumnezeu şi să adauge mai mult decât v-am arătat eu. Şi să nu vă fie cu supărare pentru această scriere, că v-am împovărat cu ea, nici să ziceţi: „Ce este o solie şi cu câtă scriere ne-a supărat, ca şi cum solia ar fi un lucru mare, ca s-o cerceteze un domn sau s-o chibzuiască cu mintea şi cu inima sa?" Dar acesta este într-adevăr lucru mare, pentru că îţi este bine atunci când ţi se înalţă numele mai mult decât al acelui domn despre care am vorbit mai înainte. Că pentru numele cel bun domnul care are minte nu numai că nu se va supăra de atâtea cuvinte, câte v-am scris aici, ci, dacă vrea să dobândească cinste, el şi alte multe osteneli va chibzui cu mintea, ziua şi noaptea, numai ca să capete cinste. Şi nu numai că se va osteni ziua şi noaptea, dar şi sângele îşi va vărsa ca să dobândească cinste, pentru că cinstea niciodată n-are odihnă.

De aceea şi mie aşa mi s-a părut că este mai bine, iar pe voi cum vă va duce mintea, aşa să faceţi. Dar şi după mintea voastră, dacă nu vă va fi cu supărare, eu încă aş îndrăzni să lungesc învăţătura despre toţi aceşti soli care vor veni la voi; cu toţi să-ţi fie cuvântul cu blândeţe, pentru că cuvintele lor nu sunt de la dânşii, ci de la stăpânul lor, care i-a trimis la tine. Iar dacă veţi vedea că prin blândeţea voastră nu veţi putea potoli voia domnului acela care vă va fi vrăjmaş, voi să nu le daţi cinstea voastră, ci cu numele Domnului Iisus Hristos să ieşiţi vitejeşte împotriva lor. Deoarece ei au început asupra voastră cu rău, am nădejde să vă ajute Dumnezeu. Iar dacă alt neam va fi cu mulţime de norod şi cu putere mai mare decât voi, voi mai întâi să vă plecaţi lor cu cuvinte bune şi cu smerenie. Dacă vă stă în putinţă să faceţi pace cu vorbe bune, acesta este ajutorul lui Dumnezeu. Dacă însă nu vor vrea să se împace, din neîncredere faţă de cuvintele dulci, voi să le daţi averi, avuţie cât vă stă în putinţă. Să nu iubiţi vremile de război şi să nu săriţi la fapte de trufie. Iar dacă vreunii din sfetnicii voştri vă vor îndemna la vrajbă şi la ucidere zadarnică, voi să nu-i ascultaţi, văzând că duşmanii voştri sunt mai puternici decât voi şi mai tari. Căci zice sfântul Varlaam: „Dacă vezi că nu vei putea face ceva, să nu apuce mâna ta să facă, pentru că vei greşi. Iar cuvântului mincinos să nu-i dai crezare şi, când faci bine, să nu-ţi pară rău!"



Eminescu și gândirea indiană



Acad. Mihai CIMPOI

Cartea profesoarei și poetei Zricha Vaswani, *Eminescu și gândirea indiană (Effect of Indian thought on Mihai Eminescu)*, apărută la Editura Bibliotheca din Târgoviște (ediție bilingvă română-engleză, cu traduceri ale autoarei din textele sanscrite și versiuni ale sale în engleză ale poemelor eminesciene în discuție), vine ca o dovadă irefutabilă a universalității poetului, ce crește piramidal în timp și îi descurajează pe detractorii apăruți pe valul europenizării și mondializării.

Zricha Vaswani atenționează cititorul în prefață că, la ora aceasta, indianismul eminescian este o *rara avis* în cultura europeană: „Chiar astăzi, un bard atingând concepte filosofice vedice și budhiste este o raritate în Europa, iar pentru orice familiaritate are cititorul român, creditul merge la Eminescu. Imaginați-vă lipsa acestei familiarități și considerați apoi un căutător spiritual dornic a împărtăși cunoașterea spirituală din versurile sale. În acest fel îl văd eu pe Eminescu" (p. 7).

Declic hermeneutic adecvat obiectivelor cercetării, concepută ca „o probă a supremei spiritualități a lui Eminescu". Căci ceea ce ni se propune nu e un studiu sursier pur și simplu, ci o demonstrație a unei con-structuralități, a unei întâlniri fundamentale a gândirii eminesciene și a gândirii indiene. „Eu sunt Buddha", poate spune la un moment dat Eminescu, manifestând o dorință ardentă de identificare, eminescianismul intersectându-se, sub anumite laturi, cu budismul: oglindirea lui Dumnezeu în toate creațiile sale, „lumea e suferință", mântuirea e posibilă doar prin asceză, prin extincție, dorul de Nirvana. Eminescu nu e un produs epigonic al budismului, ci apare modelat intelectual de acesta și de brahmanism (modelul cosmogonic) prin intermediul lui Schopenhauer sau direct din textele sanscrite pe care le cunoștea în original.

De aceea ni se face întâmpinarea necesară: „Că această cunoaștere este derivată mai degrabă din scripturi spirituale decât ar fi propriile sale concepte fantastice, nu schimbă adevărul că el este un pasionat căutător spiritual, că este un gânditor liberal, că este un vizionar. Cunoașterea spirituală poate fi derivată din orice sursă, fie de la un adevărat guru, fie din scripturi ori amintiri akshice (cosmice), dar, și așa, propriile înclinații și experiențe spirituale ale căutătorului sunt cele care îi îngăduie să le înțeleagă și să le asimileze în fiecare fibră a lui" (Ibidem).

Știm că însuși Eminescu spune că trece totul „prin pământul proaspăt al propriului suflet", asimilând cu o forță creativă irezistibilă întreaga cultură universală.

Realizarea culturală canonică este de felul aceleia a lui Goethe, remarcată de Harold Bloom: „Așa cum observaseră atât Nietzsche, cât și Curtius, în moduri diferite, Goethe este o întreagă cultură în sine, cultura umanismului literar, în lunga ei tradiție, de la Dante până în partea a doua din Faust, realizarea canonică a epocii aristocratice despre care vorbește Vico. În memoria lui Goethe se intersectează operele clasice ale epocii teologice – epopeile lui Homer, tragediile ateniene, Biblia – cu operele lui Dante, Shakespeare, Calderon și Milton, iar rezultatul acestei intersecții este o cultură proprie numai lui Goethe, în timpul și în națiunea lui" (Harold Bloom, *Canonul occidental*, București, 2007, p. 231).

Nu e vorba, în cazul lui Eminescu (precum și în acela al lui Goethe), de o intertextualitate de tip motivic, tematic sau tipologic, ci de un mod similar de a gândi ființa în raport cu ființarea și o viziune asemănătoare asupra lumii. Putem vorbi, prin urmare, mai degrabă de o metatextualitate. Aplecat asupra textelor sanscrite, le asimilează printr-o prismă gnoseologică proprie, eminesciană și eminescianizată. Este un Budha eminescianizat, transfigurat în dac.

Interpretările numeroase nu au putut lămuri această convertire în blestem a unei rugăciuni către Zeu (= către Zamolxis), rostite de un dac care are o atitudine senină față de moarte. Unii cercetători români sunt de părere că „accentele de negațiuni ale dacului sunt reversul unei mari iubiri" (D. Caracostea) și că urcarea spre hybris a dorinței de repaus, generată de oboseală, de „împrejurările triste și goale" (N. Iorga), determină duritatea progresivă a tonului și caracterul subiectiv al poeziei. Zricha Vaswani constată, prin compararea textelor, anume această diferență de tonalitate: „În timp ce rândul din Rig-Veda (*Cumpănind acest hotar între lucruri create și necreate*) are un sens de blândețe răbdătoare născută din înțelepciunea antică, Eminescu este aici (*Pe când pământul, cerul, văzduhul, lumea toată/ Erau rândul celor ce n-au fost niciodată*) ușor mai impacient și plin de zel în Tonul său" (p. 84). Tot astfel, în timp ce „profeții vedici aleg să fie amuzant umili, punând întrebări la care tocmai au răspuns recent, într-o confuză, încurcată uimire (*Cine știe taina? Cine a dezlegat-o aici?/ De unde, de unde a izvorât această creație felurită?/ Chiar Zeii veniră târziu în ființă, / Cine știe de unde izvorî această creație mare?*), creând o imagine a omului antic tipic ilar (mai degrabă ca Moș-Crăciun), Eminescu este solemn predicator încă o dată: *El singur zeu stătut-a 'nainte de-a fi zeii*, mai mult ca un sincer și reverent *shishya* (*student*), în instituția vedică a *Gurukul*-lui a adoraților profeți" (p. 86).



Buna Vestire (sec. XVIII)

Receptarea de azi a acestei poezii, din care nihilistul Cioran zice că descinde direct, trebuie să țină cont de substraturile ontologice adânci care pun în ecuație ființa, neființa și supraființa. Este aici o introvertire spectaculoasă, realizată de imaginarul eminescian, a nimicului pregenetic în plin genetic, a morții în viață și viceversa, a „norocului de a trăi" în (ne)norocul de a avea simțirea împietrită de chin și de durere și de a nu se cunoaște pe sine însuși. Zeul invocat a substituit toți zeii, iar ura și blestemul, voluptatea vieții („farmecele milei", „vuietul inimii", în care aude „mersul" zeului, „glasul purtat de cântec", în care simte „duiosu-i vers"). Zeul, în calitate de supraființă, e dătător de viață și – prin conjurațiile – de moarte, de „etern repaus". (George Popa remarcă cele trei ipostaze imaginabile în raport cu existențialul: transposibilul, posibilul, imposibilul; neexistența, existența, nonexistența – toate de natură psihică, cel intermediar e uman, afectiv, iar primul și ultimul intelectual; a se vedea George Popa, *Eminescu sau dincolo de absolut*, Princeps Edit, Iași, 2011, p. 86.)

Glossă ne prezintă prin precepte morale un Buddha care este un Vizionar și un Ascet, un Muni, care concepe păcatul ca dorință și fericirea ca emanciparea de dorință (de trup și materie). „Eminescu, asemenea lui Buddha în *Sutta-Nipata*, recomandă o viață solitară, recluziune, gândire independentă, a sta detașat și de-o parte de societatea coruptă și a menține o stare de imposibilitate, calm, tranchilitate și pace".

Zricha Vaswani ne decodifică și semnificația versului *treacă-n lume cine-o trece*: „Alavaka a spus: *Cum treci torentul existenței? Cum treci marea? Cum crește durerea? Cum te purifici? Bhagavat a spus: Prin credință treci torentul, cu răbdarea treci marea, prin încordare cucerești durerea, prin înțelegere te purifici.* Omul care (…) după trecerea torentului și a mării (existenței), care a tăiat toate legăturile, este independent, liber de pasiune, el într-adevăr este de felul unui Muni" (*Sutta-Nipata*).

„Astfel putem înțelege, conchide autoarea, că *treacă* (*ei trec* torentul existenței) și credința sunt mijlocul prin care *se trece.* Ceea ce vrea să spună că ei (*cine*) depășesc plăcerile lumești și sunt capabili să anuleze *Karma* lor, astfel trecând pe cealaltă parte a existenței, starea existenței în care e absentă constrângerea de a fi născut iar și iar și în consecință de a muri repetat, o stare mai înaltă a existenței care este liberă de mizeria mundană – calmă și fericită. *Cine-o trece*, desigur, atunci, înseamnă oricine are zel, oricine se încordează, oricine își ține credința!" (p. 77).

Întregul proces al meditației yoga asupra „stelei singurătății", a „voluptății morții ne-îndurătoare" „propriului vis" (în care se mistuie), a redării sinelui lăuntric și morții în pace, descris în *Kathaopanishad*, cercetătoarea îl vede condensat în *Odă* (*în metru antic*).

Compararea unor concepte din *Luceafărul* cu cele din *Srimad – Bhagaved-Gita* ne relevă adevărata semnificație a „Sinelui întrupat" și a nemuritorilor divini, ca identități separate și diferite față de oameni, muritori: Natura Creatorului și cea a lui Lucifer, a Stelei adică. (*Noi nu avem nici timp, nici loc,/ Și nu cunoaștem moarte"* și *„Iar tu Hyperion rămâi/ Oriunde ai apune…*), sunt corelate cu imortalitatea Sinelui întrupat (*Acest Sine nu poate fi tăiat, nici ars, nici umezit, nici zvântat. Este etern, atotcuprinzător, stabil, imuabil și străvechi*).

Zricha Vaswani are și meritul de a traduce în engleză toate textele comentate, echivalențele sale având, după părerea lui R.K. Shukla, „beatitudine și eleganță".

Cunoscutul indianist George Anca apreciază „declanșările analogice, asociative, intermediate de lectura empatică a lui Eminescu", scripturile regăsindu-se într-o modernitate-surprinsă, într-un epitom indo-european. Nu e o lucrare de eminescologie, consideră el, ci poate de eminescosofie: „Ar fi o apologie dublă, dacă nu o Yoga, o sadhana – Eminescu". Similaritățile sanscrite dau impresia de ritual, de puja, de un „estetic avatar", jucat într-un templu dominat de revelația interculturală.

Editând această carte-laborator, prof. Mihai Stan concretizează încă o contribuție deosebită la conlucrarea interculturală pe axa Târgoviște – India, printre care găsim și apariția *Gramaticii sanscrite în versiunea lui Eminescu,* prima tipărire cu litere devanagari a cunoscutului manuscris eminescian cu comentarii de Amita Bhose, acad. Dimitrie Vatamaniuc și Sergiu Al.-George (2004).



Sub crugul Eminescului



Deranjantul Arghezi

George PAULIAN

Pe 14 iulie s-au rotunjit 44 de ani de la trecerea în neființă a poetului Tudor Arghezi. Un prilej în plus pentru a ne reaminti că trebuie să-i scoatem din adormire pe toți Coloșii și să-i împingem în față ca pe un scut, iar din spatele lor, noi, amețiți de vremuri, să ne luăm Casa-Patria din nou în stăpânire.

Mi-amintesc că, în urmă cu niște ani, se nămiezise la mijloc de lună mai un cer încruntat, cu nori de oblojeală, buluciți peste îmbierea noastră de sub poala Mărțișorului. Venisem, cu mic, cu mare, mulțime de nepoți și bunici, de-nvățați și novici și oameni de toată mâna. Venisem pătrunși ca la Sărbătoarea Învierii, la încântarea cântărilor: poezia lui Arghezi. Praznic de suflet, slujit credincios de „preoteasa cultului arghezian”, Mitzura Arghezi, întru pomenirea celui care „este al doilea munte magic, după Eminescu”, cum prea bine l-a cumpănit academicianul Alexandru Balaci, fiindcă se împlineau atunci 128 ani de la nașterea poetului.

La ceas de înfiorare, sub dantela copacilor, ne-am așezat cuminți pe bănci ca la slujbă. Și ciripitul gureș din crengi s-a risipit ca un fum, urmașii lui Zdreanță au pus boturile pe labe, iar copacii din livadă și-au încrucișat mâinile peste burțile pline de cireșe, ca niște boieri dedați la siestă. Și peste toți și toate, s-a așternut vocea caldă a actriței Simona Bondoc, evocând „Paradisul”:

Grădina se chemase Paradis și Rai.
Acolo totdeauna-i mai.
Acolo anul ține fără greș,
De la caise până la cireși,
De la cireșe până la caise,
De două luni e anul pare-mi-se...

Vraja versului m-a învăluit și m-a trecut în Eden. Am făcut ochii roată fiindcă eram tot acolo, dar altfel: copacii erau încărcați de rod – cireșe coapte, coapte! Bune de pus cercei la urechi de ștrengărițe. Verdele bolților de crengi zvâcneau de zămisliri încete de poame (poate caisele!), iar sus la geam, la geamul întredeschis ca o ureche ciulită, Doamne!, nea Tudorică! Cu papionul binecunoscut, cu ceașca de cafea în mână, ne privea de sus, zâmbind. I-am zâmbit și eu transfigurat și năluca a ridicat bastonul în chip de salut. Era, de fapt o binecuvântare.

- Cât de mare e Arghezi, dom'le?!
- Ce ți-a venit de-ntrebi?
- Păi, deranjează, dom'le, deranjează! Sunt unii care vor să-l dea jos de pe piedestal. Pe el, pe Eminescu, pe Enescu, pe alții, toată istoria, toată cultura.
- Deh, asa-i sub ocupație!
- Aoleu! Ești nebun?
- Da' Arghezi crezi că a fost nebun? Și el, și Slavici, și Gala Galaction, și...
- Lasă, dom'le, era altceva atunci. Voiau neutralitatea României. Nu doreau să o vadă târâtă în război. Dar asta era în 1918.
- Ei, și? A stat unsprezece luni la Văcărești numai fiindcă simțise românește! De ce? Abia în 1920, celebrul proces al ziariștilor l-a scos nevinovat. Pe el, pe ceilalți. Și tot nu s-a lăsat!

G. Călinescu: „Mda, un lucru ciudat, (...) încât formează și astăzi un caz iritant pentru mulți.”

Ion Horea: „Proza lui este legată, de la murmur până la răcnet, de trăirile existențiale, de dramatismul vieții lui”.

Ion Guțan: „Ca observator crud al societății și al faunei umane, Arghezi, scormonitor al relelor de tot felul, și-a exprimat indignarea și repulsia în durități și violențe de pamflet.”

- Ei, vezi? Era un tip pus pe „deranj”, ca să mă exprim eufemistic.
- Nu. Era un tip care nu ceda. Nu suferea răul. Sub orice formă. Până și la ei în casă jumătățile de măsură și compromisurile nu-și găseau loc. Greșesc cumva, doamnă?

Mitzura Arghezi: „Nicidecum. Mama era din Bucovina. O dârză bucovineancă. Dacă mama zicea Nu!, nu era! Și cum Tudor Arghezi a fost un oltean încăpățânat, cum au fost și sunt toți oltenii din țara asta, vă dați seama...”

- Știu, doamnă: nu era loc de îndoieli, de slăbiciuni, de concesii. Viața era privită drept în ochi. Greutățile ei, acceptate conștient dinainte. Știa că moșii și strămoșii lui făcuseră la fel. De asta îi și spunea lui Baruțiu:

Nu-ți voi lăsa drept bunuri după moarte,
Decât un nume adunat pe-o carte,
În seara răzvrătită care vine
De la strămoșii mei până la tine
Prin râpi și gropi adânci,
Suite de bătrânii mei pe brânci,
Și care, tânăr, să le urci te-așteaptă,
Cartea mea-i, fiule, o treaptă...

- Aha, m-am prins! Bag de seamă că ăștia de azi vor să dărâme treapta!... Da' a doua oară de ce l-au arestat?
- Cine îți spune ție că a fost vorba chiar de un arest? În '43, scârbit, ca orice adevărat român, de dominația germană, scrie pamfletul *Baroane.* Dacă-l transcriu aici, își retrage Germania ambasada din București și acuma. Supărarea a fost așa de mare, încât Gestapoul își pusese în minte să-l curețe. Ion Antonescu, ca să dea satisfacție orgoliului german, îl ridică pe poet și-l duce în lagărul de concentrare de la Tg. Jiu, chipurile, arestat.
- Poate l-o fi dus chiar ca să-l protejeze.
- Poate! Antonescu, o fi fost el dictator, dar era și un mare patriot. Oricum, nu a avut, după știința mea, condiția unui deținut. De altfel, aici scrie piesa de teatru *Seringa*, o usturătoare critică la adresa medicilor dedați banului și nu sănătății oamenilor.


Iisus și Toma Necredinciosul (sec. XVIII)

- Auzi, abia acum încep să întrezăresc dimensiunile dârzeniei pe care a avut-o omul acesta.
- Nu aș vrea să-l arunci în prozaic. Arghezi e mare nu prin dârzenie, ci prin ce și cum a scris, prin ideile filosofice din scrierile sale.

G. Călinescu: „Are o viziune de sus a germinației antropologice. Străbunii vin prin noapte, prin gropi și râpi, bătrânii se târăsc pe brânci, iar trudnicul lor efort este un morman de oseminte vărsate în poet. Pentru a face cu putință ivirea unei noi generații de intelectuali, un șir lung de opintiri cumulate au avut loc.”

- Am înțeles: aș zice, zâmbind, că acumulările cantitative oltenești duc la salturi calitative - poetul Arghezi.
- Sigur. Însă, atenție, omul era conștient de acumulare și de aceea nu putea să se lase înfrânt.

Aurel Ciulei: „A avut o viață presărată cu obstacole de tot felul.”

Alex. Balaci: „Da, un destin extraordinar, cu o trăire dramatică.”

Aurel Ciulei: „Campania împotriva lui începe în '27, cu două articole ale lui M.R. Paraschivescu, care pare-se i-au fost dictate, impuse de mai marii timpului. Din acel moment critica îl ocolește. Cade și crește, crește și cade. Lovinescu la *Sburătorul* îl atacă, dar pătrunde totuși în cercurile de scriitori. Are o ascensiune fulminantă: «Un nou Eminescu!» Vexați, sar mulți împotriva lui, care nu îi înțeleg profunzimea, apoi cercuri didactice, ostracizându-l. Parte a intelectualității îl refuză, însă nu și cei din cercurile academice, unde este citit, răspândit, studiat și, în sfârșit, recunoscut ca valoare.”

- Stiu că în '26 cumpără domeniul Mărțișor, iar în '27, târziu, la 47 de ani, debutează prin *Cuvinte potrivite.* Timp de două decenii are o viață plină de privațiuni, iar în '47, redactorul șef de la *Scânteia* îl împroașcă cu noroi scriind pamfletul *Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei.*

Aurel Ciulei: „Sorin Toma era fiul lui A. Toma, membru al Academiei, președintele Uniunii Scriitorilor, pe numele lui real Moscovici, ca să se știe.”

Noul atac îl izolează pentru o perioadă de șapte ani, timp în care iar a dus-o foarte greu.

Aurel Ciulei: „Mărțișorul l-a salvat și câtiva prieteni. S-a retras la Mărțișor ca într-o chilie.”

I. Horea: „Avea nevoie să-și vindece rănile sufletești. De asta se retrăgea aici, în raiul construit de el, unde oferea copiilor săi ce nu avusese el într-o copilărie nefericită. Oricum, aici se reconstituie în bună parte universul arghezian, biografic și literar.”

Aurel Ciulei: „Printre prietenii de care vorbeam o amintesc pe Maria Tănase, care locuia prin apropiere, regretatul poet Nicolae Tăutu, în acea vreme, șeful popotei ofițerilor de la Casa Armatei, care-i aducea alimente, când era cazul, apoi P.S.S. Arhiepiscopul Clujului, Vadului și Feleacului, Bartholomeu Anania, adică scriitorul Valeriu Anania. Alții au fost prof. Pavel Țugui, cu o funcție înaltă în acel timp, care a luptat alături de Ion Bănuță și acad. Alex. Balaci să-l publice. Și au reușit.

În '54 se afla din nou în librării, cu o prefață de M. Ralea.

Să știți însă că a muncit foarte mult. Reușea să vândă, ca orice oltean, în Piața Piscului din zonă, produsele de la Mărțișor: laptele de la capre și oi, mierea de la prisacă și cireșele din livadă. Este cunoscută reclama pe care o făcea: *Veniți la poetul Arghezi să luați cireșe și trufandale!*

După această nouă lansare, recunoașterea lui, ca valoare națională, a fost totală.”

- A, exact, că până acum am discutat despre un tip bățos, care nu se lăsa cocolosit de frământări bicisnice, un Arghezi-oltean.

Mitzura Arghezi: „Era firesc, fiindcă își trăgea rădăcinile de lângă Tg. Cărbunesti, din Dolj.”

- Înțeleg, însă întrebarea mea de început dorea să scoată la iveală ce fel de mărime are Arghezi, dacă sunt indivizi care vor să-l aneantizeze.

Alex. Balaci: „Este un părinte al spiritualității românești. Tudor Arghezi este poetul integral al acestui miracol numit Limba Română. (...) Opera sa este a trăirii integrale în tumultul și în dramatismul vieții noastre. Arghezi este mare fiindcă se regăsește în fiecare dintre noi. Există astăzi ipostaze argheziene în fiecare român, ipostaze pe care le trăim cu mare intensitate.”

Ion Horea: „Și eu vin să mă vindec la Mărțișorul arghezian, deoarece trăiesc la 70 de ani presiunile timpului, dezamăgirile lui și traversez zonele obscure ale unor speranțe și idealuri. Zone tragice și cumplite, pe care, iată, le parcurgem fără să ni le dorim. Este dureros că, sub ochii noștri, se încearcă distrugerea lui Arghezi. Știu că poezia și proza lui operează profund asupra celor care o parcurg și stăruie asupra ei. Asta este cauza încercării de minimalizare, de pulverizare a acestui mare poet român.”

Alex. Balaci: „Există o magie argheziană. Aceea recunoscută unanim. Făuritor de frumuseți ale limbii române, poezia sa face ocolul pământului fiind tradusă în toate limbile de mare circulație. Intrând în literatura popoarelor, Arghezi devine valoare în patrimoniul universal. Devine emblemă a poporului român și nimic nu-l poate eclipsa, de-acum și pururea.”

- Acuma îmi dau seama de Colos. Îți închipui ce s-ar întâmpla dacă ar trăi, fizic, astăzi?
- Sigur că da. L-ar aresta a treia oară!

Citatele au fost preluate din:

1. G. CĂLINESCU: *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, 1982, Bucuresti.
2. Ion HOREA: *119 ani de la nașterea poetului,* Mărțișor-Bucuresti, 23 mai 1999, Luare de cuvânt.
3. Ion GUȚAN: Postfață la *Poeme în proză* de Tudor Arghezi, Ed. Minerva 1985, Bucuresti.
4. Aurel CIULEI: Muzeograf, Casa memorială Tudor Arghezi, Mărțișor, *Interviu* luat de Gh. Paulian, 2000.
5. Acad. Alexandru BALACI: *119 ani de la nașterea poetului,* Mărțișor-Bucuresti, 23 mai 1999, Luare de cuvânt.



Barbu-Barbilian - după 50 de ani



Dragoş VAIDA

Dan Barbilian - Ion Barbu s-a născut la Câmpulung, la 18 martie 1895, şi a trecut în istorie (deopotrivă a matematicii şi poeziei) la 11 august 1961, la Bucureşti. Îl comemorăm-omagiem aici, împreună cu discipolul său în ale matematicii de acum vreo şase decenii, profesorul Dragoş Vaida, de la Facultatea de Matematică a Universităţii Bucureşti, unul dintre întemeietorii informaticii (teoretice) române.

Cei mai mulţi dintre noi le *predăm* studenţilor matematica sau informatica, după specializările pe care le avem. Mai puţini îi învaţă pe studenţi, pe lângă acestea, ceva important, în plus: cum să fie matematicieni. Dan Barbilian a fost un profesor dintre aceştia puţini, ilustrând o analiză făcută de Descartes în *Meditationes de prima philosophia,* în care distingea două moduri de gândire în matematică. „Felul de a dovedi e îndoit: unul prin analiză sau rezoluţie, altul prin sinteză sau compoziţie”. Analiza înfăţişează „adevărata cale prin care un lucru a fost găsit în chip metodic” şi face să arate cum atârnă efectele de cauze. Pe această cale cititorul îşi însuşeşte, oarecum, o descoperire. „Dar pentru că pot exista scăpări într-o astfel de demonstraţie şi încheierile pot să nu pară întru totul necesare... e bine să se recurgă la sinteză... Dar sinteza nu mulţumeşte, precum analiza, pe cei ce vor să înveţe, căci ea nu arată metoda prin care a fost găsit un lucru.” Găsim în discuţia dinainte sursa distincţiei de mai târziu între demonstrabil şi adevărat, demonstraţia fiind o cale de comunicare a unui adevăr mai degrabă decât una de explicare a acestuia. Profesorul Dan Barbilian demonstra, desigur, dar simultan explica, ne stimula descoperirea din interiorul matematicii.

Introducere *In Memoriam*

Relaţia cu profesorul Dan Barbilian a început prin povestirile cu care venea Ion Vianu, cu care eram coleg de clasă la Liceul „Titu Maiorescu”, de aplicaţie pedagogică, denumit ulterior, paradoxal şi nefericit, „I.L. Caragiale”. Notez acest debut din motive de fond. Istoriile, provenind probabil de la profesorul Tudor Vianu, vădeau humorul acestuia, mai mult creditat datorită imaginii olimpiene la care opinia publică îi reducea personalitatea. Pe lângă Barbilian, în aceste povestiri, mai apăreau George Călinescu, propunându-l pe Dej la Academie, sau Mihai Roler, autor al unui manual de istorie de tristă amintire. Adaug şi semnul unui fel de fatum, gândindu-mă la parcursul de la Caragiale, al liceului, la Matei Caragiale, la care ajungeam prin Barbilian şi din care nu ştiam prea bine ce să aleg – desigur, *Răsăritul crailor*, ochiul lăuntric din *Pytagora*, culoarea minţii din *Încheiere*, frumosul Domn din *Înfăţişare* sau William Wilson din *Falduri,* ultimii doi amintindu-mi atât de bine de Aubrey de Vere din *Remember*, comentat tulburător de Matei Călinescu (*România literară*, 2003, 11), dar nu până la capătul confesiunii.

Adevărata întâlnire cu profesorul Barbilian a avut loc în 1956, penultimul an de facultate, la cursul de Teoria numerelor, un curs nestandard, aşa cum era şi profesorul însuşi (considerat unul dintre primii cinci mari poeţi ai literaturii noastre).

În vreme ce cursurile cu Miron Nicolescu aveau un fermecător *aer de dejun în familie*, cele cu Victor Vâlcovici arătau *raţionalitatea lumii,* în toată splendoarea formulelor numerotate cu consecvenţă, iar lecţiile lui Barbilian erau *exerciţii spirituale, drame de conştiinţă, meditaţii,* întrebările fiind puse de profesor lui însuşi.

Personalităţi bine conturate, profesorii noştri îşi vor fi avut şi ei imperfecţiunile lor, deşi eu nu ştiu să le găsesc. Aveau însă în comun nu ambiţia de a ne uimi cu performanţele lor, ci dorinţa de a ne *învăţa* matematică. Se apropiau de noi, cum se spune astăzi, formând o echipă, cu cei mai buni, cu Sergiu Rudeanu, Ion Zamfirescu, Horia Banea, Măriuca Halalau, Laura Constantinescu de la noi, cu Ciprian Foiaş, Valentin Poenaru, Gheorghe Gussi, din anul imediat superior – din cauza mulţimii numelor nu îi pot aminti pe toţi, studenţi dar şi profesori – dar nu numai cu aceştia, nu numai cu un grup select, ci o echipă în care fiecare să-şi găsească un loc. Acum le găsesc acelor vremuri meritul de a promova un spirit democratic, liberal sau umanist, cum vreţi, în contrast cu contemporaneitatea care clamează, cel mai adesea fără acoperire, performanţa şi excelenţa, după un model al cuvânt de ordine mie îmi pare a fi sfidarea.



Cursul de Teoria numerelor al lui Barbilian se distingea prin personalitatea profesorului. Dacă la un moment dat survenea o poticnire – nu era rar – şansele de revenire pe loc se dovedeau aproape întotdeauna nule. În schimb, la lecţia care urma, toate dificultăţile erau înlăturate. Cursul ne introducea o categorie nouă de consideraţii – *critica demonstraţiei.* Aserţiunile care până atunci surveneau dintr-o *interiorizare* a exerciţiului matematic apăreau pregătite pentru disecţie. În fine, expresia cea mai folosită era un apel la *adevărata natură* a cutării teoreme sau teorii *ascunse* sub faldurile unei axiomatizări cu prea multe cereri sau orientate către structuri prea puţin convenabile; exemple: *esenţa* teoremei de descompunere Emmy Noether pentru idealele unui inel comutativ este grupală şi necomutativă, iar nu ideal-teoretică şi comutativă [1, pag. 28] sau *revederea* demonstraţiei lui Hilbert pentru un criteriu de recunoaştere a corpurilor comutative a arătat că *această demonstraţie ascunde* o propoziţie mai generală [2, pag. 222], relativă la inele ordonate; idem, în cazul demonstraţiei teoremei lui Lagrange pentru grupuri infinite [2, pag. 88].

Formulările sunt uneori neobişnuite; exemplu: aritmetica acestor inele *strânge* de aproape aritmetica elementară [1, pag. 27] (pentru ilustrare, ne raportăm la textele din Barbilian, fără a veni propriu-zis cu citate). Textele matematice ale lui Barbilian sunt uneori greu de urmărit, cauzele fiind diverse, d.e., relaţii insuficient explicitate între teoreme (*o teoremă care se resoarbe*), termenii neobişnuiţi folosiţi (*ideal anulator prin secţiune în raport cu un interval, specializare a unei teoreme*) sau folosirea explicită a unei „scrieri rezumative” ş.a.

Impresia generală era că autorul *forţează exprimarea* prin *abundenţa termenilor* noi sau prin *metafore* destinate să pună în evidenţă mai bine conexiunile logice dintre componentele discursului. Diagnosticăm, deci, un *stil expresionist,* cu alunecări către *baroc*.

Citându-l pe Barbilian sau *Izbăvită ardere*

Pentru a da un răspuns la întrebarea privind ecoul în Algebră al operei profesorului, într-o anexă pentru o publicare ulterioară am dat rezultatul căutării pe *Google Scholar Advanced Search,* pe subiectul *Barbilian*. Evident, răspunsul astfel căutat este incomplet şi tributar mijloacelor şi înţelegerii noastre. Informaţia colectată nu este omogenă din punctul de vedere al relevanţei matematice, deci ar fi necesare punctări care să o nuanţeze, lăsate însă la latitudinea cititorului.

Pot fi uşor reţinute câteva referinţe semnificative la contribuţia lui Barbilian la Algebră; exemple A. Church (1984), P.M. Cohn (1969), (2006), G.A. Grätzer (2003), W. Krull, P. Ribenboim (1999), G.W.S. van Rooyen (1987), M. Stern (1999). Majoritatea exemplelor se referă la monografia *Teoria Aritmetică a Idealelor* [1]. Un loc aparte îl au referinţele la inelele subcomutative (la dreapta) care sunt inele asociative, eventual fără element unitate, în care pentru *a, b* în inel, există *c*, astfel încât *ba = ac* [pag. 39], în exprimarea originară, „în orice produs de două elemente putem permuta al doilea factor, cu modificarea eventuală a celuilalt”. Pentru o altă ilustrare privind conceptele, cităm pentru importantă *cvasistructurile* (Barbilian denumea *laticele = lattices, structuri*), *nearlattices avant la lettre*, studiate în [2, pag. 359-400]. Această noţiune a fost redefinită de A.S.A. Noor şi W.H. Cornish în 1986, însă fără ca Barbilian să fie citat.

Barbilian dă 1954 ca dată a apariţiei ideilor sale privind *cvasistructurile.* O *nearlattice* este o semilatice inferioară în care oricare două elemente posedă un supremum dacă admit un majorant comun. Avem, deci, un caz particular important de *multilatice*, în sensul lui Mihail Benado, care nu se reduce la o latice.

Lectura volumelor lui Barbilian din 1956 şi 1960 este dificilă: ne aflăm în faţa unor lucrări *dense,* scrise cu *neînduplecare*, cu lungimi, imperfecţiuni, dar şi cu rezultate sau probleme şi mai ales *concepte* care astăzi, dacă ar fi reluate, ar conduce la dezvoltări neaşteptate. Importanţa acestor continuări este însă greu de prevăzut. Ideile matematice, după o evoluţie de 50 de ani şi mai bine, constituie un context mult diferit, în comparaţie cu cel al monografiilor citate, acestea, la rândul lor, fiind într-o relativă întârziere, în raport cu stadiul atins la data apariţiei, aşa cum se întâmplă cu majoritatea cărţilor.

Cititorii lui Barbilian, ca şi cei ai lui Barbu, nu au o viaţă prea simplă. De altfel, matematicianul şi poetul se plângeau de impopularitate (vezi *Pagini inedite*, text important, deoarece ne lasă să vedem întrepătrunderea matematică-biografie, dând chiar o indicaţie esenţială pentru capitolul mult comentat al relaţiei cu sexul opus). Vianu îl citează pe Barbu în *Estetica* (1939) [7] o singură dată (Note, 2.d. *Execuţia*, pag. 500), indirect, într-o referire la studiul (1935) [6], în legătură cu distincţia pe care filosoful o observă între funcţia reflexivă a expresiei – expresia pentru sine şi cea activă – expresia pentru alţii (vezi Partea IV, 2. *Creaţia artistică*, d. *Execuţia*, pentru o tratare asupra căreia ar fi interesant să se revină). Consecvent cu aceasta disociere din *Estetica*, volumul din 1934, în studiul despre Barbu (1935) [6], Vianu observă că poetul îşi desocializează limbajul, folosindu-l mai mult pentru exprimarea pentru sine decât pentru exprimarea pentru alţii (punctul e. *Limbaj*).

Înclin să nu urmez întru totul opinia citată, care se cere cel puţin nuanţată. Biografia poetului, uneori aventuroasă, explozivă şi conflictuală, nu ne indică totuşi o indispoziţie faţă de viaţa socială. Tensiunile – nu puţine – nu provin din mizantropie, ci mai degrabă din contră, dintr-o mare aşteptare în raport cu mediul social. Închiderea în sine vine în contradicţie atât cu mărturisirea lui Barbilian care nu-şi asumă postura romantică, fiind neinteresat de lirism în poezie, cât şi cu profesia de credinţă în care se declară că matematica implică supunerea la obiect, în care deci sinele este eliminat.

→



Sub crugul Eminescului

Şi atunci, de unde dificultăţile reale din comunicare şi obscurităţile ocazionale din textele matematice, de exemplu, pag. 85-86 din [1] sau pag, 361-362 din [2], ambele de interes, după o „traducere" prealabilă? Barbu nu desocializează prin definiţie, ci aspiră la o depăşire a socialului, asfel încât să devină posibilă trimiterea textului într-un registru deasupra celor doi termeni – autorul şi cititorul. Aceasta este aspiraţia către înalt, rezumat într-o idee. În lucrările lui Barbilian, atenţia mi-a fost atrasă de ceea ce în timp am văzut că este un domeniu interesant de studiu, *structurile algebrice ordonate.* Relativ la acestea, un rol de seamă îl are condiţia de ordonare arhimedică, cu care putem deduce comutativitatea, dar şi faptul că inelul parţial ordonat, cu ipoteze suplimentare, capătă o organizare de corp. Prima oară am auzit de aceste structuri la cursurile profesorului de teoria inelelor (opţionale, eram unicul student, cursuri la care am continuat să mă duc şi după absolvire, pentru a-mi păstra „sufletul" matematic, într-un „exil" academic impus), ca şi la cursurile de teoria laticelor şi multilaticelor ale principalului său discipol, Benado.

Recursivitatea Poezie – Matematică sau întrepătrunderea lor în *Înfăşurare*

Opera matematică la Barbilian nu se prezintă ca o etalare de rezultate. Uneori, în momente însă semnificative, expunerea matematică se întretaie cu reflecţia critică, destăinuirea biografică personală sau cu un comentariu filosofic.

Eugen Simion este de părere că „Toate eseurile lui Ion Barbu, inclusiv acelea despre matematicieni, au ca unic obiect de meditaţie poezia" [3, pag. 298] (toate referinţele din această parte sunt din Barbu (1987) [3], secţiunea *Repere istorico-literare*). Cred că se poate susţine şi afirmaţia duală: obiectul iniţial de meditaţie la Barbilian este matematica, aceasta este referinţa permanentă de plecare. *Matematicile pun în joc puteri sufleteşti care nu sunt cu mult diferite de cele solicitate de poezie şi arte,* afirma Barbilian – sau Barbu?

Într-un sfârşit, în esenţă, avem un du-te-vino susţinut de chemări succesive: filonul matematic trimite, pe nesimţite, la poezie, pentru ca aceasta să devină gândire despre matematică. Aşa încât, până la urmă, ceea ce ni se dezvăluie sunt cugetări recursive Barbilian – Barbu, matematică – poezie, sunet şi ecou, pe cele „*Sapte semne, puse ciclic: EL GAHEL*", al căror secret ar putea fi acela al definiţiei cu un număr finit de termeni a unui proces infinit.

Pentru a demonstra cele spuse este suficientă o simplă înlănţuire a câtorva citate din studiile consacrate lui Barbu. Cititorul este atunci invitat să se întrebe, după fiecare citat, la ce se referă comentariul reprodus, la poezie sau la matematică, şi astfel eventual să constate că termenii tind să fie inseparabili, pe parcursul unei *filosofii a cunoaşterii recursive.* Ideea că Barbilian nu îl părăseşte niciodată pe Barbu, în ciuda confesiunilor matematicianului din „iarna silei aspre" (traducerea lui Richard al III-lea pentru care s-a certat cu George Călinescu), am găsit-o la profesorul Solomon Marcus în conferinţa pe care a ţinut-o la Câmpulung. Conferinţa a făcut o paralelă între itinerariul matematic şi cel poetic, înflăcărându-se la ideea că scrierea poeziilor nici nu poate fi o activitate la care să se poată renunţa (sigur o anumită exagerare, se pot da contraexemple).

Ar trebui acum să ne oprim la unul dintre cele mai semnificative texte despre Ion Barbu, monografia lui Tudor Vianu (1935) [6], pe care înclin să o preţuiesc, alături de *Fragmente moderne, Arta prozatorilor români* şi *Filosofia culturii*, chiar puţin mai mult decât *Estetica*. Tudor Vianu spunea despre opera lui Ion Barbu următoarele: „Cititorul care străbate paginile volumului *Joc secund*, nu trebuie să uite niciodată că se găseşte în faţa unui poet matematician. Chiar o simplă inventariere a vocabularului său arată cât datoreşte Ion Barbu astronomiei, mecanicei sau geometriei" [pag. 250]. „Viziunea matematicianului este atât de puţin conexată cu activitatea simţurilor, atât de liberă de contingenţele care întinează funcţiunea lor, încât lumea care i se relevează este resimţită de el ca «pură». Pe de altă parte, faţă de lumea experienţei, aceea a matematicei este a doua lume, o suprastructură ideală. Într-un asemenea univers ideal doreşte să se situeze viziunea lui Ion Barbu şi acesta este înţelesul expresiei *Joc secund*, care intitulează volumul său" [pag. 251].


Sfânta Treime (sec. XVIII)

Tudor Vianu surprinde cu multă sensibilitate poziţia matematicianului [pag. 251]: „Vom spune deci că intuiţia matematică nu cuprinde obiecte concrete, ci o lume de esenţe ideale pe care spiritul le găseşte printre posibilităţile sale, fără sprijinul niciunei experienţe. Nimeni nu poate identifica în sfera obiectelor concrete ce este un număr sau o formă. Desigur, toate lucrurile se prezintă într-un număr sau o formă oarecare, dar numărul şi forma ca atare nu sunt date niciodată în experienţă. Ele sunt nişte realităţi pur spirituale, oferite simplei intuiţii intelectuale."

Cele două referiri precedente explică demersul matematic şi aproape păstrând termenii ne ajută să înţelegem o tendinţă fundamentală în poezia lui Barbu, orientarea acesteia către ideaţie şi caracterul intelectualist manifestat. Pentru ilustrare, cităm poezia *Nastratin Hogea la Isarlâk.*

Poezia este jalonată la tot pasul de trimiteri la cunoastere. Isarlâk este un centru iniţiatic, sediu enigmatic „*Cu ziduri forfecate, sucite minarete*", în care timpul nu mai curge liniar, ci în „*Încolăcite ceasuri!*" Pelerinul încearcă o indoială în faţa propriei existenţe: „*Nici eu nu mai ştiu astăzi ce lucruri căutam.*" Mulţimea se aduna ca la locul unui miracol: „*Iar ochii tuturora călătoreau afund...*" Contemplaţia nu se mai orientează către exterior, se adânceşte în sine: „*Atunci, cu ochi de seară si-abia deschise pleoape (Căci, grei de-ngândurare, nămeţi mă năpădeau)*". Corabia nu are identitate, „*Se războĭa cu valul un preaciudat caic: Nici vâsle şi nici pânze; catargul, mult prea mic;*" este un vas fantomatic fără nume. Timpul se împotmoleşte, am trecut dincolo de el: „*În gândurile toate, soseau ninsori mărunte/ Şi unsuroase linişti se tescuiau sub cer.*" şi nici sunetul nu mai călătoreşte, „*Dulceagul glas al paşii muri prin seară lin.*" Taina trăită se consumă într-o cutremurătoare revelaţie, insuportabilă descoperire: „*plânsul unui tăiş de fier*", „*Sfânt trup şi hrană sieşi, Hagi rupea din el.*", cunoaştere care, ca şi în matematică, fără a se raporta la ceva din afară, devine cunoaştere a unui obiect pe care şi-l construieşte singură, în paralel cu ea însăşi, miraculos extrovertită în aplicaţii care ne surprind şi ne încântă. Ce se mai poate acum adăuga?

La Isarlâk, cea albă de lespezi, gloata suie,
Dar greii ĂPşi prin ierburi şi stuh se-mpleticesc.
În ochi, din lâncezi ape, cum pâlpâie gălbuie
Şi uleioasă, dâra caicului turcesc!

Dâra aceasta pe ape este urma acelui mers pe mare, tălmacit de René Guénon (1932) [4, pag. 97]. Mersul pe ape simbolizează eliberarea de condiţia individuală, luciul apelor marcând trecerea de la individual la universal.

Identificăm la Barbilian, în dezvoltarea şi explicarea ideilor matematice, în eseistică, în particular, în paginile dedicate istoriei matematicii, ca şi în multe poezii, un element comun, filonul intelectual, multiplele referinţe la procesul şi ipostazele cunoaşterii. Relaţia aceasta complexă matematică–poezie, mai general ştiinţă–umanism (termen impropriu), este explicată de Barbilian însuşi, pe cât a fost posibil: „*Mă consider un reprezentat al programului de la Erlangen, al acelei mişcări de idei care, în ceea ce priveşte întinderea consecinţelor şi răsturnarea punctelor de vedere, poate fi asemuit Discursului Metodei sau Reformei însăşi. Specializării strâmte ori tehnicităţii opace, de dinainte de Erlangen, se substituie un eclectism luminat. El continuă adâncirea fiecărei teorii în parte, fără să piardă din vedere omogeneitatea şi unitatea întregului. Astfel, cercetarea matematică majoră primeşte o organizare şi orientare învecinate cu aceea a funcţiunii poetice, care, apropiind prin metaforă elemente disjuncte, desfăşură structura identică a universului sensibil. La fel, prin fundarea axiomatică sau grupal-teoretică, matematicele asimilează doctrinele diverse şi slujesc scopului ridicat de a instrui de unitatea universului moral al conceptelor. În acest chip ele încetează de a mai fi o laborioasă barbarie...*" (*Autobiografia omului de ştiinţă. Notă asupra lucrărilor ştiinţifice*, 1940, pag. 180).

Nu dezvoltăm peste ceea ce am încercat până acum. Trimitem la volumul academicianului Solomon Marcus, *Întâlnirea extremelor* [5]. Cam tot ceea ce am ajuns să exprimăm în context a fost descoperit şi gândit cu ani buni înainte de profesorul Marcus.

În raport cu textul prezent, au rămas netratate, pentru un moment mai bun, partea de *evocare* a omului pe care am avut privilegiul să-l audiez, să-l cunosc (aprecieri despre regim, amintiri despre Victor Vâlcovici, George Călinescu, Landau sau colegi, inclusiv capitolul sexul opus) şi să-l vizitez şi paginile de *filosofia matematicii.* Este plăcut să faci planuri.

Protocolul unui club Dan Barbilian – Ion Barbu sau despre *Veghea lui Roderick Usher*

Barbilian avea obsesia declinului. În sertarul din mijloc al biroului său de acasă păstra note cu idei pentru mai târziu, atunci când acestea nu vor mai veni de la sine. Reţine fragmentul din conferinţa despre Gauss atunci când îl descrie pe marele matematician citind la club gazetele, *toate gazetele.* Noi însă, sârguincioşi urmaşi, l-am depăşit pe profesor. Nouă, celor din urmă, ne rămâne pustia vastă, bicisnică, absorbantă, deşertul TV care, pentru *rating,* deci pentru *non-valoare,* face orice.

Timiditatea, ruşinea m-au impiedicat să o întreb pe Doamna Gerda dacă mi-ar permite să cercetez sertarul cu pricina. Mi-era şi frică de propria slăbiciune, aşa că am amânat momentul. Când m-am încumentat să pun întrebarea, Doamna Gerda tocmai îşi urmase soţul, veţi zâmbi, fidel – căci îi spusese lui Stoilow, şi acesta îl crezuse, că dacă vor veni comuniştii să o ia în deportare, el îşi va lua căţelul şi o va urma. Venisem cu întrebarea prea târziu. După trecerea Doamnei la cele veşnice, hârtiile, cărţile, fotografiile lor fuseseră arse în curtea din Carol Davila. *Barbilian îl urmase pe Paşadia,* adeverind că „Asemenea seri se întorc, zice-se, de demult" (M.I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche,* pag. 36; motto la *Steaua imnului,* pag. 22).

Bibliografie

1. D. Barbilian: [1956] *Teoria Aritmetică a Idealelor (În Inele Necomutative),* Editura Academiei, Bucureşti (379 p.).

2. D. Barbilian: [1960] *Grupuri cu Operatori (Teoremele de Descompunere ale Algebrei)*, Editura Academiei, Bucureşti (617 p.).

3. I. Barbu: [1987] *Poezii. Proză. Publicistică,* Editura Minerva, Bucureşti, 1987 (Ediţie îngrijită de Dinu Pillat, Antologie de Mihai Dascăl, Repere istorico-literare realizate de Mihai Dascăl şi Maria Rafailă) (351 p.).

4. R. Guénon: [1932] *Les états multiples de l'être,* Les Éditions Véga, Paris (L'Anneau d'Or).

5. S. Marcus: [2005] *Întâlnirea extremelor,* Piteşti, Paralela 45, pag. 97.

6. T. Vianu: [1935] *Ion Barbu,* Editura Cultura Naţională, Bucureşti, pag. 62-108; ed. a II-a, Ed. pentru Literatură, 1965.

7. T. Vianu: [1939] *Estetica,* Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă.

Patria noastră - limba română

Moldova II

Ion POPESCU-SIRETEANU



În sudul **Banatului** sunt două localități **Moldova** (**Veche** și **Nouă**) și alta numită **Moldovița**. Localnicii pronunță **Móldova**, accentuând prima silabă.

Moldova Veche este numită și **Mudáva, Mudáua,** dar și **Muldáva** (cf. *NALR Ban. Date*, p. 20, 22, 29). Aceasta a fost menționată mai întâi în anul 1588 sub forma **Mudava**, la 1598 **Moldau**, la 1600 **Moldova falva**, la 1603 **Mudova** și la 1607 **Mudva** (această formă scrisă trebuie citită **Mudúa**, cu accentul pe a doua silabă). Se consemnează apoi formele **Moldava** (1700), **Moldav** (1718), **Molda** (1719), **Moldova** (1733). Localitatea **Moldova Nouă** a fost înființată bbîn sec. al XVIII-lea, numită **Banna Moldova**, iar în sec. al XIX-lea s-a numit **Moldovabanya, oppidum Nea-Moldova** și **Uj-Moldova** (Suciu, I, 405). Formele fără **l** (**Mudava, Mudova, Mudva**) sunt variante locale cu **l** preconsonantic disimilat, ca în istroromână, unde găsim forme precum **ab** (alb), **cad** (cald), **cuca** (culca).

Pe lângă Lipova era la 1471 localitatea numită **Moldovacz** (= **Moldovaț**), cu nume derivat de la tema onomastică **Moldov** – pe care o întâlnim în numele unor râuri, locuri, localități, persoane și animale. În nordul jud. Argeș este un mic șir de munți cu numele **Moldovean** și **Moldoveanu** – numele unui vârf muntos (2543 m). Emil Petrovici, în *SMO*, I, 62, considera că acest nume ar veni de la un antroponim, iar Victor Tufescu, *Popasuri*, 20, spune că numele a fost dat „după oameni care au plecat din Moldova". Aceste explicații nu pot fi admise până când nu se vor aduce probe care să le susțină. Se pare că Tufescu nu știa că în Terra Blachorum, **Moldouan / Moldovan** era un nume de familie destul de frecvent în documente. Iar în *DOR*, 326, se afirmă că numele vârfului **Moldoveanu** din Făgăraș ar veni de la „**Moldovean**, etnic luat ca prenume de [un] boier muntean". Nici această explicație nu poate fi admisă.

Moldoveni este o localitate în jud. Teleorman, lângă Olt. Satul și râul **Moldovița** din jud. Suceava au fost atestate la 1409. Și în Banat este o localitate **Moldovița**, lângă **Moldova Nouă,** numită și **Poiana Moldovița** (Suciu, I, 406).

În **Galiția erau mulți români.** Unul se numea **Ladonic Moldoveanul** la 1378 (Drăganu, *Românii*, 410). Un **Groza Moldovan** a fost membru al sfatului domnesc al lui Mircea cel Bătrân (*DRH*. B, I, 39); tot un **Moldovan** a fost spătar al lui Vlad Țepeș pe la 1457 (ibidem, 200, 204). **Moldoveanul** era numele unui rob țigan la 1501, 1510 (ibidem, II, 24, 30, 161). **Moldovan** este nume de familie frecvent în Transilvania, uneori și la vorbitori de limbă maghiară, urmași ai unor români deznaționalizați. În *Date istorice*, II, 245-246, I. Pușcariu prezintă numele **Moldovan** al multor familii românești înnobilate și ulterior deznaționalizate. Din Ardeal au ajuns mulți bejenari dintre care unii se numeau **Moldovan** (Nistor, Bejenari). St. Pasca, în *Nume,* 283, a extras din documente privitoare la Țara Oltului numele **Moldovan/ Molduvan/ Molduuan** considerate ca derivate ale numelui **Moldova** cu suf. **-an.** Multe nume **Moldovan, Mulduuan, Molduuai, Moldouan, Moldouanul, Moldouaia, Moldauanul, Maldanye** (probabil **Moldanie**) (din *Urbariile Țării Făgărașului*, I, passim). Cu suf. **-eciu** în locul lui **-an**, avem numele **Moldoveciu** (din Arefu, jud. Argeș, Conea, *Țara Loviștei*, 163), din apropierea muntelui **Moldoveanu.**

Radu Sp. Popescu, în *Graiul*, 169, 170, prezintă, din Polovragi–Gorj, numele **Moldovan** dat unor boi, iar **Moldovica** este nume de vaci, în Runcu, același județ. Părerea autorului, că numele acestea s-ar fi dat în legătură cu locul de unde au fost cumpărate animalele, nu poate fi susținută, pentru că acestea se cumpără din localitate sau din localități învecinate, din târguri. Mai curând este vorba de o tradiție onomastică.

În *DOR*, 326, este înregistrat numele de persoană **Moldovoi,** derivat al temei **Moldov-** cu suf. **-oi**.

Într-o epocă veche, apelativele **moldou** și **moldău** se întrebuințau pe întreg teritoriul de limbă română, folosite pentru a denumi locuri mai ridicate și rotunjite, apoi ca porecle și nume proprii de persoane.

După normele graiurilor din Ardeal, unde familia nucleului autohton **mold** este cel mai bine reprezentată, femininul lui **moldou** si **moldău** nu poate fi decât **moldouă** și **moldauă**, iar al lui **mulduu** este **muldúuă** (cf. **gâldău** – **gâldăuă**, **pârău** – **pârăuă**), acestea ca forme aparent neatestate.

Nașterea Maicii Domnului (sec. XVIII)

Trecerea neîntreruptă și frecventă din Ardeal în ținuturile de la răsărit de Carpați, dar și în sens invers, a ușurat procesul de toponimizare a mulțimilor de ridicături blând rotunjite pe care călătorul le întâlnea, dacă nu cumva astfel de toponime au fost moștenite.

Până astăzi, imaginea acestor **moldouă** sau **moldauă** a rămas în memoria celor care au trecut Carpații pe vechile plaiuri. Este vorba de „un peisaj blând, cu culmi puțin înalte, care se succedă ca niște valuri încremenite până-n depărtarea zării" (Trefescu, *Popasuri,* 38), locurile acestea reprezentând „țări cu dealuri rotunde de podiș" (Panaitescu, *Introducere,* 150). Impresia de deal–vale se confirmă peste tot.

Este important de știut că, atât numele țării, cât și numele râului se pronunță și astăzi **Moldua, Molduua, Mulduua, Mulduva, Mulduha**, ca în vechi atestări, cum este țara **Mulduoei** (citește: țara **Mulduăei**), cu articolul ei postpus, dar încă nesudat definitiv față de forma anterioară ***ei Mulduă.** Eliminând articolul **ei**, rezultă nominativul **Muldua** sau **Moldua**. În pronunție, auzim **Muldúua, Moldúua, Moldoua,** unde **u** semivocalic devine **v**, **Mulduva, Molduva, Moldova.** S-a spus că în **Moldova** avem suf. **-ov(a)**, slav, ceea ce i-a indus în eroare pe unii cercetători (Dragoș Moldovanu scrie: „sufixul **-ova** (**-ava**) nu este și românesc, ci exclusiv slav") (*SO*, III, 153), dar slavii folosesc forma **Moldava**, nu **Moldova**. Însă aici nu avem un sufix, ci terminația de feminin **-áuă, -ouă**, cu **u** semivocalic devenit **v**.

Noi explicăm numele **Moldova, Moldava** prin apelativele topice ***moldouă, *moldauă**, neatestate ca atare, dar păstrate în variante ale numelui **Moldova** și anume în **Moldoua** și **Moldaua**. În felul acesta se explică **-oua** (**-ova**) și **-aua** (**-ava**) ca elemente românești, fără nicio legătură cu limbile străine invocate.

Așadar, pentru apariția numelui **Moldova / Moldaua** a fost hotărâtoare capacitatea limbii de a atașa, la substantivele terminate la singular în **-ău** (**moldău**), terminația de feminin **-auă**, iar la cele terminate în **-ou** terminația **-ouă**. Formele de singular articulate **Moldaua** și **Moldoua** sunt normale, realizate în interiorul limbii române. Semivocala **u** a fost înlocuită prin **v**, așa că **Moldaua, Moldoua**, au ajuns să aibă și formele **Moldava, Moldova**, amândouă literare în evul mediu românesc.

Forma **Moldava** a fost consacrată pentru diplomatica străină, mai întâi în documente scrise în latină, iar forma **Moldova**, cu variante, pentru cancelaria internă și, implicit, pentru limba literară. În acest fel se explică cele două forme literare ale numelui.

Abrevieri bibliografice

Conea, *Țara Lovistei* = Ion Conea, *Țara Loviștei. Geografie istorică,* București, 1935.

DOR = N.A. Constantinescu, *Dicționar onomastic românesc*, București, Ed. Academiei, 1963.

Drăganu, *Românii* = Nicolae Drăganu, *Românii în veacurile IX-XIV pe baza toponimiei și a onomasticei,* București, 1933.

DRH. B, I = *Documenta Romaniae Historica*. B. Țara Românească, I, București, Ed. Academiei, 1966.

NALR. Ban. Date = *Noul atlas lingvistic român pe regiuni. Date despre localități și informatori*, sub conducerea lui Petru Neiescu, de Eugen Beltechi, Ioan Faiciuc, Nicolae Mocanu, București, Ed. Academiei, 1980.

Nistor, *Bejenari* = Ion Nistor, *Bejenari ardeleni în Bucovina*, în *Codrul Cosminului*, II-III.

Panaitescu, *Introducere* = P.P. Panaitescu, *Introducere la istoria culturii românești,* București, Ed. Științifică, 1967.

Pasca, *Nume* = Ștefan Pasca, *Nume de persoane și nume de animale în Țara Oltului*, București, 1936.

Popescu, Radu Sp., *Graiul* = Radu Sp. Popescu, *Graiul gorjenilor de lângă munte*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1980.

Pușcariu, I., *Date istorice*, II = I. Cav. de Pușcariu, *Date istorice privitoare la familiile nobile române*, II, Sibiu, 1895.

SMO, I = *Studii și materiale onomastice*, București, Ed. Academiei, 1960.

SO, III = *Studii de onomastică,* vol. III, Cluj-Napoca, 1982.

Suciu, I = Coriolan Suciu, *Dicționar istoric al localităților din Transilvania*, I, București, Ed. Academiei, 1967.

Tufescu, *Popasuri* = Victor Tufescu, *Popasuri prin țară,* București, Ed. Albatros, 1976.

Urbariile, I = *Urbariile Țării Făgărașului*, I, publicate de D. Prodan și colaboratorii, București, Ed. Academiei, 1970.

Lacrima Anei



Baladă

N-am altă Ană,
Mă zidesc pe mine,
Dar cine-mi poate spune că-i destul,
Când zidul nu se surpă de la sine,
Ci-mpins de-o toană
De buldozer somnambul
Înaintând de-a valma prin coșmar.
Și iar zidesc
Cum aș zidi un val,
A doua zi iar,
A treia zi iar,
A patra zi iar,
O mănăstire pururea lichidă
Sortită să se năruie la mal;
Și iar zidesc,
O, var
Și cărămidă
Și, fără de prihană,
O făptură
Ca armătură
Visului infam:
N-am altă Ană
Și pe mine chiar
Din ce în ce mai rar
Mă am.

Ana Blandiana, din volumul *Arhitectura valurilor,* Cartea Românească, 1990



Altare argeșene



Mari promotori ai muzicii psaltice
Episcopul Ghenadie Țeposu-Argeșiu (II)

Dumitru-Codruț SCURTU

Ghenadie Țeposu a publicat în timpul vieții lucrări teologice cu caracter doctrinar și moral. A publicat studii importante în paginile revistei *Biserica Ortodoxă Română*, dar și câteva dintre predicile sale. A publicat la București, în anul 1864, *Explicațiile Evangheliei.* Tot la București, în anul 1868, a publicat *Evanghelia populară sau Sacra Scriptură a Noului Testament.* În anul 1876, publică *A doua carte pastorală,* iar în 1877, anul morții sale, publică *Liturgica sau explicația serviciului divin.*

Arhiereul Ghenadie Țeposu editează vestita colecție muzicală *Albina Muzicală*, tipărită cu binecuvântarea mitropolitului primat Calinic Miclescu, la anul 1875.

În *Albina Muzicală* (VII+ 216 p), autorul arată încă din prefață, în mod concis, scopul cu care face această grea misiune și importanța muzicii bisericești.

Aflăm că muzica psaltică „...umilește inima și totodată o înveselește și o înaltă către Dumnezeu, de aceea s-a simțit nevoia încă de la începutul Bisericii creștine, de aceea Sfinții Părinți, în lipsă de cântări proprii, au adoptat a se cânta Psalmii lui David...” Ghenadie face acest gest „pentru că masa cântăreților și a seminariștilor, necunoscând limba greacă..., încet, încet cei mai mulți dintre dânșii s-au îndepărtat de la adevăratele melodii ecleziastice și cântă care cum îi vine”, aducând aceasta drept un motiv al îndepărtării credincioșilor de biserică.

Dorința autorului era ca în timp, în lipsa altor materiale muzicale, *Albina Muzicală* să devină „*Liră indispensabilă a fiecărui cântăreț ce-și respectă sacra sa profesiune*”.

În această introducere, arhiereul Ghenadie arată, mai întâi, importanța muzicii bisericești, aducând argumentări din Sf. Părinți; vorbește despre imnografie și imnografi, ce au „*completat măreața și armonioasa bibliotecă a cântărilor bisericii de Răsărit.*” Arhiereul militează, în continuare, pentru forma originară a melodiei grecești, aducând în discuție forma de *românire* a cântărilor făcută de Macarie Ieromonahul, care „*a înavuțit literatura bisericească..., nu a atins ramura cântărilor prosomice (podobice) și irmologice celor numite sindoma*” și relatează în continuare faptul că „*răposatul, în loc de-a constrânge proza neregulată după melodie, el, dimpotrivă, a constrâns melodia să se plece după toate neregularitățile prozei, încât melodia originară abia că se poate descifra numai în trăsături generale.*”


Vlaicu Vodă și Ana (tablou votiv, sec. XIX)

Ghenadie Țeposu vede altfel procesul de *românire* a cântărilor bisericești, nemodificându-se melosul după text, ci în mod obligatoriu textul după melodia originală grecească. După cum afirmă autorul, singura cântare a lui Macarie Ieromonahul care este scrisă „într-un limbaj serios și cuviincios este Prohodul Domnului, tradus de Macarie la cererea răposatului episcop de Buzău, Chesarie.”

În decursul îndelungatului proces de *românire* a cântărilor bisericești, traducerea textelor din alte limbi, precum slavona sau greaca, a fost dificilă, deoarece pe alocuri cerea ca textul să fie *prepus* ori *întors... tocmai drept și deplin după puterea lor*, după cum ne descoperă Postscriptul *Liturghiei de la Iași*, la anul 1759.

Începând cu *Psaltirea Scheiană* (sec. al XV-lea), *Psaltirea Slavo-Română* a Diaconului Coresi (sec. XVI-1577), *Paraclisul Născătoarei de Dumnezeu* (Iași, 1645), *Psaltirea pre versuri tocmită a lui Dosoftei* (Iași, 1679), îndelungatul proces de românire întins pe aproape două veacuri face ca traducerea și tipărirea cărților liturgice în limba română să se facă cu un secol înainte de traducerea cărților de strană. Cărțile liturgice au apărut traduse un secol mai târziu tocmai din această dificultate a potrivirii textului românesc la melodia bizantină tradițională, fapt prezentat anterior și de Episcopul Ghenadie în prefața lucrării sale.

În timp, s-a continuat această punere de acord a muzicii originare cu prozodia și topica limbii române, ducând la unele trăsături originale românești, care au ajutat încă de mult timp la dobândirea caracterului național, fapt despre care însuși Anton Pann vorbea, referindu-se la *ifosul vechi românesc.*

Fostul episcop al Râmnicului, Gherasim Safirin, arhiereu protopsalt de referință al Bisericii Ortodoxe Române, publică în anul 1914 în București, la Tipografia Cărților Bisericești, un *Sobornicariu* ce cuprinde în sine toate troparele, condacele și alte cântări bisericești din tot timpul anului traduse ori scrise așa cum le-a auzit de la alți arhierei, preoți, diaconi și laici protopsalți. La pagina 413, traducând condacul Născătoarei de Dumnezeu, *Apărătoarei Doamne*, autorul aduce o importantă observație asupra traducerii acestui condac.

Această punere de acord a liniei melodice cu prozodia și topica limbii române, după cum arată bizantinologul Sebastian Barbu-Bucur, a dus la apariția unor trăsături românești și a unui caracter național al muzicii bizantine, caracter ce provine atât din elementele de structură ale liniei melodice, cât și din stilul de interpretare, acestea fiind puncte firești de integrare a muzicii bizantine în cultura românească.

La șase ani de la apariția lucrării *Albina Muzicală*, Melchisedec Ștefănescu, episcopul Romanului, aduce la cunoștința Sfântului Sinod un „*Memoriu pentru cântările bisericești în România*”, unde, pe lângă prezentarea originii muzicilor antice și darea de seamă a situației muzicale de atunci, aduce în discuție și munca de toată lauda a arhiereului Ghenadie Țeposu, afirmând următoarele: „...încercarea este foarte lăudabilă și ar avea de rezultat a înlesni mult cântarea și învățarea prosomiilor, precum este aceasta și în grecește...”, însă „încercarea nu a reușit și osteneala a fost mai puțin prețuită, pe de o parte pentru că textul cântărilor din această carte nu mai este cel din cărțile pe care se cântă și se citește în biserică... pentru că autorul a introdus multe cuvinte neobișnuite în cărțile bisericești. Această reformă muzicală și-ar avea loc numai atunci când textul metric s-ar introduce în cărțile prosomiace, la revizia ce are a se face cărților noastre bisericești. Atunci, ideea răposatului nostru arhiereu s-ar realiza și osteneala lui muzicală va fi binecuvântată.”

Această neadoptare a micii reforme a lui Ghenadie Țeposu a fost subiect îndelung dezbătut de istorici, muzicologi, precum Nicolae M. Popescu (1908), care menționează faptul că multe dintre cuvintele noi aduse de Ghenadie „*nu se potriveau cu felul limbii bisericești*”. Acesta menționează totuși și faptul că „*sunt însă tropare care la el* (Ghenadie, n.n.) *sunt mai clare la înțeles decât (la) Macarie.*”

Un alt mare muzician care a dezbătut problema neadoptării stilului *Albinei Muzicale* este Ioan Popescu Pasărea. Acesta menționează faptul că: „*lucrarea nu a reușit, deoarece aceste imne n-au fost adoptate de biserică; ...un singur exemplu însă avem în acest fel, Prohodul Domnului și al Maicii Domnului, ale căror melodii sunt popularizate în biserica noastră.*”

Stihurile în experiența zilelor noastre nu sunt în totalitate izosilabice, precum cele grecești și nu permit o cântare identică cu podobia, de aceea cântarea în Biserica Ortodoxă Română se face în mod *aproximativ*, nu și *identic*. Această cântare realizată cu aproximație face în unele cazuri ca melodia să fie ușor deviată de la schema podobică, revenindu-se când textul permite acest fapt. Melodia nu realizează un scop în sine, ci este încă dintru început doar un mijloc de a răspândi ideea dogmatică a textului respectiv sau *in extenso* întreaga învățătură ortodoxă. Aici, arhiereul Ghenadie a deviat puțin ideea de românire, supunând textul (care uneori este schimbat până la alterarea sensului și a tăriei cuvântului religios) scheletului muzical. Această idee procustiană nu a fost bine văzută de muzicienii vremii, pentru că se mutilează uneori termenii ecleziastici până la schimbarea lor cu termeni de altă esență și tărie. Credem că, dacă Ghenadie Țeposu-Argeșiu ar fi păstrat metoda clasică de românire a cântărilor bisericești, demersul său ar fi fost unul apreciat în mod pozitiv și promovat de către muzicienii vremii și nu ar fi avut această cruntă soartă a indiferenței.

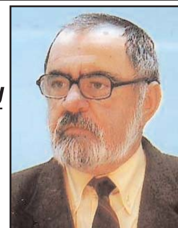
Alți bizantinologi și muzicologi care tratează neadoptarea reformei *Albinei Muzicale* sunt Sebastian Barbu-Bucur și Ion Isăroiu, cercetători care unanim conchid că în Biserica Ortodoxă Română fixarea imnografiei în picioare metrice fixe nu mai este posibilă „*...deoarece imnografia ortodoxă tradusă în limba română este imensă și, pentru a o așeza în picioare metrice fixe după podobii, ar fi nevoie de o armată de teologi-poeți și muzicieni-psalți. Nu este necesar, întrucât traducătorii imnografiei ortodoxe au urmărit numai înțelesul deplin al textului, după cuvântul Sfântului Apostol Pavel, care zice: ‘decât cinci mii de cuvinte fără folos, mai bine cinci cu folos’.*”

Totuși, nu trebuie uitat faptul că *Albina Muzicală* apare atunci când Biserica avea nevoie de limba română, căci cea greacă nu mai era înțeleasă nici de cei ce o cântau, iar arhiereul Ghenadie Țeposu, prin munca sa, a fost un bun și temeinic lucrător la procesul de românire, chiar dacă acesta ajunsese într-un înalt grad datorită celorlalți dascăli protopsalți antelucrători, Anton Pann, Macarie Ieromonahul, Dimitrie Suceveanu ș.a. Dacă arhiereul Ghenadie nu s-ar fi stins la numai doi ani de la apariția *Albinei Muzicale* (la vârsta de 64 de ani), în mod sigur ar fi continuat munca, fapt mărturisit în prefața lucrării: „*...și dacă această lucrare va fi bine primită, eu voi continua în același mod de a lucra și alte cântări sărbătorale...*”



Altare argeșene

Bisericile Curții de la Argeș



Nicolae SAVU

În esența organizării medievale, Biserica este strâns legată urban de viața Cetății. Casele boierești, cu conacele lor albe, simple, breslele și mahalalele își construiesc lăcașuri de cult proprii, menite să le oglindească credința și starea socială.

Așezare voievodală, Curtea de Argeș își construiește modelul și simbolul prin Biserica „Sf. Nicolae Domnesc". Ridicată la jumătatea fierbintelui sec. XIV, pe ruinele unei mai vechi biserici de piatră de pe vremea legendarului Negru Vodă, biserica în formă de cruce greacă treflată are pe peretele nordic inscripția: „la anul 1352 la Câmpulung a murit marele Basarab". Construcția este continuată de fiul lui Basarab I, Nicolae Alexandru, și este pictată între 1360 și 1377 de Vlaicu Vladislav I. Pictura de secol XIV se poate admira și în zilele noastre, iar pe brâul de jos se poate remarca „laleaua", ca simbol floral în toate picturile voievodale basarabe.

În 1359, se înființează la Curtea de Argeș prima Mitropolie a Țării Românești, deoarece vechea Mitropolie a Podunaviei de la Târnovo era amenințată de turci, vlahii populând la aceea dată ambele maluri ale Dunării. Urcați pe Tronul Țării Românești, Basarabii olteni își caută loc de pomenire și, în anii 1512-1517, Neagoe Basarab construiește Mănăstirea Argeșului. Având studii de arhitectură la Constantinopol, Neagoe Basarab ridică Mănăstirea după planuri proprii, pe un teren mlăștinos pe care îl amenajează prin umplerea cu bușteni de stejar. În acest fel, apare la Curtea de Argeș cea mai frumoasă biserică ortodoxă din Balcani, prima ca strălucire după „Sfânta Sofia" din Constantinopol. Capela Mănăstirii a fost construită între anii 1881-1886 de regele Carol I, care a dotat-o cu două clopote de pe vremea lui Mircea cel Mare, aduse de la Mănăstirea Cozia. Capela adăpostește moaștele Sfintei Filofteia, vlahă ortodoxă din Târnovo.

Puțin mai la nord de Biserica Voievodală „Sf. Nicolae Domnesc", olarii își ctitoresc propria biserică, pe locul vechii biserici a Schitului de la jumătatea sec. XII. În forma actuală, biserica datează din sec. XVII și are accesul pe latura de sud, ca bisericile paleocreștine.

Vladislav al III-lea, la 24.07.1524, atestă înființarea unui spital public (bolniță), prin dania făcută către Biserica Simidreni (Flămânzești), la nord de Mănăstire. Pe acest loc, în sec. XVI, Stanislav din Flămânzești construise prima biserică. În forma actuală, cu hramul „Sfinții Voievozi", biserica datează din anii 1760-1790, este renovată în 1881 de regele Carol I și apoi în 1924-1925. În curtea ,,Bolniței" se află mormântul lui André Lecomte de Nouy, înregistrat ca monument al orașului la decesul acestuia, în 1914.

Biserica „Sfinții Îngeri" este construită la marginea cartierului de agricultori Valea Doamnei, de monahul Damaschin, în 1717.

Biserica „Sf. Nicolae" de pe strada Negru Vodă este sfințită în 1918. Biserica veche „Sf. Nicolae" se afla pe locul actualului parc „Nevers" și a ars pe la 1908. Lângă biserica arsă se afla și cimitirul, care a fost mutat pe actualul amplasament, pe un teren cumpărat de Stefănescu-Goangă de la familiile Capră (Căprescu și Brânză) și donat orașului cu destinația de cimitir comunal. Aici își găsesc odihna primari și notabilități ale orașului, Armand Călinescu, prim-ministru al României asasinat în 1939, precum și Hendrich (Rudi) Haydvogel (1870-1929), primul fotograf profesionist al orașului. Unul dintre tablourile lui Haydvogel, reprezentându-l pe Daniel Sterescu în 1915, a fost donat de subsemnatul Muzeului Municipal.



Intrarea în Ierusalim (sec. XVIII)

Biserica „Drujești" este ridicată în forma actuală în sec. XVII, pe locul unei vechi biserici catolice a sașilor „ospitalieri", așezați la porțile cetății datorită privilegiilor acordate la 25.XI.1369 de Vlaicu Vladislav I. Sașii meseriași confecționau articole din pielărie și în special încălțări și cizme (botușe), și de aici numele cartierului – Bătușari (Botușari). Sașii își construiesc aici loc de rugăciune (turla este pătrată, de tip catolic), care a funcționat până la 1601. După plecarea meseriașilor sași, un fiu de țăran, Tudose, pleacă la București și devine negustor. Reîntors sub numele de Hagi Tudorache, face danii mari bisericii reconstruite de frații Druja, biserica cu hramul „Adormirea Maicii Domnului" (popular, „Drujești"), biserică distrusă de incendii succesive în 1874-1875 și 1908, după care este părăsită.

Biserica Brad din Bătușari, cu hramul „Adormirea Maicii Domnului", este ctitorită, în 1583, de Petru Cercel, fratele lui Mihai Viteazul. Petru Cercel era școlit la Paris și, după moda europeană a timpului, purta cercel în ureche. Biserica este rezidită în 1819 de județul Ioniță Tahtur și, din cauza lipsei de enoriași, este închisă între 1952-1992.

Cetatea, prin facilitățile sale economice, creează prosperitate. Oamenii de vază, gospodari și bogați, vor să rămână în memoria comunității. Și cum se poate face acest lucru mai bine decât prin biserici și daruri făcute bisericii? Biserica a fost și va rămâne un simbol al comunității. Cei mulți vin în interiorul ei și intră în comuniune cu darurile celor puternici. Preoții cu harul lor și cei puternici cu darurile conduc împreună comunitatea, spre gloria pământească și slava cerească, rămânând în memoria colectivă spre vremurile și generațiile viitoare. Și astfel, *Cetatea, Biserica și Oamenii* sunt cuprinși într-un tot unitar, binecuvântată fie viața!

România de pretutindeni

Scrisoare din Auckland



Cristian S. CALUDE

În februarie 2011, Noua Zeelandă a fost în atenția lumii prin cutremurul devastator care a lovit al doilea oraș ca mărime al țării, Christchurch, 377.000 de locuitori (Christchurch este situat în insula de sud, iar Auckland este la peste 1000 km, în insula de nord). Cutremurul a avut magnitudinea 6.3. În acest dezastru au murit 166 de persoane și centrul orașului a fost distrus într-o proporție înfiorătoare.

Orașul Christchurch a mai fost lovit de un cutremur, în septembrie 2010, cu magnitudinea 7.1, dar cu efecte mult mai blânde: în particular, nimeni n-a murit. Cum se explică acest fenomen?

Câmpia Canterbury, unde se află orașul Christchurch, n-a înregistrat niciun cutremur de mii de ani și geologii nu au știut de existența unei rupturi geologice acolo. Cutremurul din septembrie, deși mult mai puternic, a avut epicentrul la o adâncime de 10 km și o distanță de 40 km de oraș, într-o zonă agricolă; cutremurul din februarie a avut epicentrul la o adâncime de numai 4 km și o distanță de 10 km de oraș. Timpul a jucat un rol important: primul cutremur a avut loc în primele ore ale dimineții, când cei mai mulți locuitori erau acasă, în timp ce al doilea cutremur s-a produs la mijlocul zilei, când orașul era în plină activitate, în special în zona centrală, unde s-au înregistrat cele mai mari accidente.

Cum se poate explica surpriza produsă de cele două cutremure? Rupturile deologice se detectează în special prin șanțuri de-a lungul cărora se măsoară mișcările pământului, de obicei de câțiva milimetri pe an. Cu cât mișcările sunt mai rapide, cu atât se acumulează mai repede tensiunea dintre plăci, care poate determina un cutremur. Deoarece mișcările înregistrate în zona Canterbury au fost extrem de lente, cercetătorii Institutului de Geologie și Stiințe Nucleare nu au bănuit existența rupturii și, în consecință, nu au cercetat-o. Hărțile geologilor sunt utilizate pentru a evalua probabilitatea eventualelor cutremure. Previziunile care se pot face în acest domeniu sunt, din nefericire, departe de a fi perfecte.

Profesorul Robert Yeats, de la Oregon State University din Corvallis, care colaborează cu geologii neo-zeelandezi în cadrul proiectului „Global Earthquake Model", estimează că numărul deceselor în urma unui cutremur similar într-un oraș dintr-o țară mai puțin dezvoltată ar fi fost de ordinul miilor, mult mai mare decât cel înregistrat la Christchurch. Explicația constă în codul folosit pentru construirea caselor în Noua Zeelandă, care este foarte exigent, și, extrem de important, riguros respectat. Turcia are un cod de construire a locuințelor foarte bun, dar pierderile înregistrate la cutremurele din ultimii cincizeci de ani au fost regulat foarte mari, pentru că, în fapt, casele construite nu respectă riguros legea.

Noua Zeelandă are o activitate seismică netrivială, iar în zonele periculoase casele sunt construite cu o grijă specială. Christchurch nu era în această categorie, deci codul de construire este cel standard pentru întreaga țară.

Imensa majoritate a caselor care au fost distruse în centrul orașului sunt vechi, 80 de ani sau mai mult. Există însă o excepție: o clădire relativ nouă a fost distrusă. Au urmat anchete internaționale foarte serioase.

Solidaritatea națională și internațională cu cei afectați de cutremur a fost impresionantă. Cu câteva săptămâni înainte de cutremur, contingente de neo-zeelandezi voluntari au mers în Australia pentru a ajuta la înlăturarea efectelor inundațiilor și furtunilor catastrofale din Queensland și Victoria; acum, o „armată" de australieni, de la polițiști la medici sau simpli particulari, au lucrat zi și noapte în oraș.

La două zile după cutremur am primit un e-mail din România în care eram rugat să aflu ceva despre soarta unei familii de români din Christchurch. Am trimis mesaje la diverse adrese, inclusiv la Asociația „Doina", și apoi am încercat să-l sun pe mobil pe cel căutat (familia din România nu reușise să intre în contact). Cum n-a răspuns nimeni, am lăsat un mesaj și, spre marea mea bucurie, după circa două ore am fost sunat chiar de Dan Marinescu, cel căutat: întreaga familie era bine, locuiau la niște prieteni, într-o zonă temporar fără electricitate (între timp își reîncărcase bateria și a putut folosi mobilul). Am dat telefon la București, era ora 9.30 dimineața la Auckland (deci 22.30 în România) și le-am spus vestea cea bună: o mare ușurare!



România de pretutindeni



Un argeşean prin lume
Pe urmele împăratului Traian

Ion PĂTRAŞCU

De ce pe urmele împăratului Traian? Când am pregătit capitolul despre Egipt, din volumul meu de amintiri *Peregrinările unui diplomat,* am avut ideea de a porni cu gândul prin locurile pe unde s-au petrecut isprăvile marelui rege macedonean Alexandru cel Mare. Călătoria imaginară se regăseşte, parţial, în volumul amintit. În căutarea unei teme adecvate pentru revista *Curtea de la Argeş*, m-am gândit să plec şi în căutarea lui Traian. La urma urmelor, el a fost unul dintre cei mai mari împăraţi ai Romei şi, în plus, de numele lui este legat un moment crucial din istoria noastră, a românilor. Că ar fi sau nu „părintele biologic" al românilor este o controversă care nu se încadrează în tema acestui articol. Aşa că, vă invit să răsfoim împreună câteva pagini din viaţa lui Traian.

Locul de naştere. La cca 10 km de Sevilla se află situl arheologic Italica, acolo unde s-au născut împăraţii Traian şi Adrian. L-am vizitat în anul 2010, împreună cu nepoata Oana, stabilită în Sevilla, şi soţul ei, Pablo. Îmi amintesc că ne-am trezit într-un perimetru enorm, care părea pustiu. Cam aceasta era şi realitatea, pentru că numai cca 40 la sută din oraşul antic se dezvăluie vizitatorului. Ideea ridicării acestui oraş a aparţinut generalului roman Publius Cornelius Scipio, după victoria sa asupra cartaginezilor (206 î.Hr.), în dorinţa de a asigura un loc de reîntremare pentru legionarii răniţi şi bolnavi. Cu timpul, însă, oraşul se extinde până la cca 40.000 de locuitori, devenind zonă rezidenţială pentru patricienii bogaţi.

Mărturie a opulenţei acestora stau şi astăzi mozaicurile-pavaje, considerate printre cele mai frumoase ale antichităţii romane. Ne-am desprins cu greu privirile de la *Cele patru anotimpuri* şi *Tigrul care vânează căprioara.* Acestea, printre multe altele. Am stat şi în tribunele amfiteatrului sau circului, reconstituind mental acele scene sângeroase cu gladiatori. Sunt încă bine păstrate şi grotele de unde ieşeau în arenă leii şi taurii. Posibil că aici îşi au originea coridele din zilele noastre, atât de populare în Spania. La teatrul roman, bine conservat, am asistat la un mic spectacol, în care turiştii deveneau personaje romane ale antichităţii. Fiind cel mai în vârstă din grup, eu am primit titlul de magistru, având sarcina de a aprecia prestaţia actorilor.

Am părăsit Italica purtând în minte imaginea celor două reproduceri în ipsos de pe Columna lui Traian, aflate pe faţada clădirii administrative a sitului.

Cartierul Triana, din Sevilla, perpetuează numele lui Traian, primul împărat roman născut în afara Peninsulei. Acolo, în Triana, ieşeau din nişte cuptoare enorme nu mai puţin enormele amfore, ulcioare şi alte vase, care, umplute cu ulei de măsline, vin sau grâu, porneau pe calea apei spre cele mai îndepărtate porturi ale Imperiului Roman. De acele ateliere este legat numele celor două ceramiste martire, surorile Giusta şi Rafina, care astăzi sunt Sfintele Patroane ale Sevillei.

Cartierul Triana se spune că este unul dintre locurile in care s-a născut flamenco, acea formă de cântec, sunet de chitară şi dans, care rezumă cel mai bine spiritul complex al Andaluziei (sudul Spaniei, botezat astfel de mauri). Una dintre variantele actuale privind plămada din care a apărut flamenco susţine următoarea teză: în formele sale incipiente, flamenco ar fi apărut prin secolul al XV-lea, atunci când ţiganii au venit din Nordul Indiei, prin Egipt, iar muzica lor s-a împletit cu cea a maurilor şi a evreilor din Andaluzia. Astăzi, flamenco este unul dintre pilonii de bază ai vieţii sevilianului, alături de procesiunea religioasă din Săptămâna Mare, Târgul de primăvară *(Feria de Abril*) şi, desigur, coridele.

Deşi stric imaginea oarecum idilică a Cartierului Triana, din respect pentru adevărul istoric, trebuie să amintesc faptul că am trecut de mai multe ori – cu strângere de inimă – prin Piaţa Triana, apărută după dărâmarea castelului Sfântul George, o clădire sinistră, unde, timp de trei secole, a funcţionat *Tribunalul Sfintei Inchiziţii.*


Columna lui Traian

Columna lui Traian de la Roma. Am fost de mai multe ori la Roma şi am privit îndelung scenele de luptă ale dacilor cu romanii, care se derulează pe friza spirală de 200 de metri, ce îmbrăţişează cele 18 blocuri cilindrice din marmură de Carrara. Aici m-am gândit şi la badea Cârţan, care a rupt cinci perechi de opinci pentru a aduce dacilor de pe columnă pământ şi seminţe de *acasă.*

De această dată, nu mă voi referi la războaiele daco-romane, la tema tot mai animată astăzi: *Dacă ne tragem de la Roma* şi, dacă nu, atunci, de unde? Mă limitez şi eu la a-mi exprima nedumerirea în legătură cu verdictul istoric în privinţa lui Traian. Cine sau ce a impus căderea lui în dizgraţie, cu ştergerea celor mai multe dovezi ale prezenţei sale în istorie? Cine poate spune dacă a fost vizat numai el sau şi dacii? Cert este că au dispărut fără urme toate documentele legate de cele două războaie ale lui Traian cu Decebal: Jurnalul de război al lui Traian, zis *Getica sau Bella Dacica,* cartea medicului său, numită *Getica,* alături de scrierea lui Apolodor din Damasc despre construcţia podului peste Dunăre, biografia lui Traian, scrisă de Tacitus, precum şi *Istoria Daciei,* a lui Dio Chrisostomos. Şi radierea din istorie nu s-a oprit aici. Din vârful Columnei a dispărut statuia colosală din bronz a împăratului, în locul căreia, în anul 1587, a fost instalată statuia Sfântului Petru. Se mai spune că nu a fost cruţată nici urna de aur, cu cenuşa împăratului, care se afla în camera din postamentul monumentului.


Mozaic la Italica

Traian în Siria. În cei trei ani de zile, cât am lucrat în Siria, am vizitat numeroase vestigii, care atestă şi astăzi prezenţa romanilor, a lui Traian personal, la graniţele estice ale imperiului.

Am fost în Sud, la **Bosra,** acolo unde Traian îşi dorea să fie prezent în anul 106, pentru a inaugura înfiinţarea Provinciei Arabia a Imperiului Roman, cu capitala în acel oraş. Nu a putut, însă, pentru că se afla în cea de a doua „rundă de convorbiri" cu Decebal al nostru. A fost reprezentat de generalul Cornelius Palma. Când a venit şi el, a găsit un oraş înfloritor, pe care l-a botezat cu numele de *Nova Traiana Bosra.* Oraşul păstrează şi astăzi unele dintre cele mai impresionante mărturii ale epocii romane. Ne-a uimit, în primul rând, teatrul roman, prin combinaţia sa perfectă între măreţie şi trăinicie, fiind considerat cel mai bine conservat din întreaga zonă a Mediteranei.

El a fost şi la **Antiohia**, care devenise cel de al treilea oraş al imperiului, după Roma şi Alexandria. Îndrăgindu-l, Traian l-a reconstruit şi modernizat. Tot el a ridicat şi un templu impunător (la 8 km de Antiohia), pentru o nimfă a munţilor, cunoscută ulterior sub numele de Dafne. Probabil că i-a plăcut şi lui legenda acelei nimfe. Se spune că nimfa, fiind lovită de o săgeată a lui Eros, nu mai putea iubi nici măcar zei. Apolo, care nu era un curtezan oarecare, a eşuat şi el. Ca să scape de insistenţele lui Apolo, nimfa a cerut ajutorul lui Zeus, care a metamorfozat-o în laur (Dafne), cunoscut la noi ca dafin, arbustul cu frunze aromate şi amărui, precum dragostea neîmpărtăşită. Resemnat, Apolo a rupt o mlădiţă din arbust, din care şi-a făcut o coroniţă, acea coroană de lauri, care a devenit premiul suprem al antichităţii.

La **Palmira**, am avut şansa să vizitez unul dintre cele mai mari muzee în aer liber ale lumii, cu relicve greco-romane greu de descris. La strălucirea şi măreţia Palmirei a contribuit din plin şi împăratul Traian, cu arhitectul său, Apolodor din Damasc. Fiind la graniţa estică a imperiului, toţi împăraţii romani au acordat Palmirei o atenţie aparte. Traian nu se putea lăsa mai prejos, mai ales că venise în zonă cu gânduri de mărire: să împingă graniţele estice ale imperiului dincolo de Eufrat.

Oracolul din Baalbek (în Libanul zilelor noastre). Înainte de a porni la războiul cu parţii (perşii), Traian s-a gândit să consulte şi oracolul de la Baalbek, deşi el credea în idolii lui hispanici. Pentru încercare, a trimis la început două tăbliţe sigilate, fără text. A primit, în schimb, un pergament sigilat, dar tot fără text. Văzând acest lucru, Traian a trimis tăbliţe cu două întrebări: dacă îi va învinge pe parţi şi dacă se va întoarce cu bine la Roma. Răspunsul a fost sub forma unei coarde de viţă, segmentată în bucăţi şi înfăşurată într-un giulgiu. Traian nu a înţeles mesajul şi, fiind greşit sfătuit, a pornit războiul. Moare la Sebate, în sudul Turciei actuale, la 8 august 117, chiar la culesul viilor (deci, luna aceasta se împlinesc 1894 de ani). Osemintele lui au fost trimise la Roma, înfăşurate în giulgiu, precum bucăţile din coarda de viţă, menţionate de oracol.


Casa lui Pilat

Locul de veci. Când m-am referit la Columna lui Traian, menţionam că urna de aur, cu cenuşa lui, a avut o soartă incertă. De aici încolo ne călăuzim după o frumoasă legendă, dragă celor din Sevilla. Astfel, se susţine că cenuşa împăratului Traian a fost luată de la locul ei şi adusă la Sevilla, într-o urnă de alabastru, de Ducele de Alcala, ambasadorul spaniol la Roma.

Acea urnă a ajuns la palatul guvernatorului regional al Andaluziei, clădire cunoscută sub numele de *Casa lui Pilat,* care şi astăzi este unul dintre cele mai frumoase edificii ale Sevillei, inclusă şi pe lista UNESCO a patrimoniului cultural mondial. Povestea nu ne lămureşte cum s-a întâmplat ca cenuşa să se verse de la primul etaj al clădirii şi să se împrăştie prin iarba din splendida curte interioară a palatului. Ni se sugerează, astfel, că împăratul Traian îşi doarme somnul de veci în parfumul florilor şi fructelor de portocal, aproape de locul său de naştere, Italica. Am spus legendă, pentru că am stat şi eu la umbra portocalilor respectivi, fără să observ vreun indiciu al *prezenţei* împăratului Traian.

Virgil Ierunca

Florea FIRAN

Între scriitorii din diaspora, Virgil Ierunca are o evoluție deosebită. Poet, eseist, critic literar și publicist, Virgil Ierunca (pseudonimul lui Virgil Untaru) s-a născut la 16 august 1920, în comuna Lădești – Vâlcea, și a murit la 28 septembrie 2006, la Paris. Este fiul lui Dumitru Untaru și al Mariei (născută Neagoie), țărani. Urmează studiile elementare și gimnaziale în satul natal, Liceul „Alexandru Lahovari“ din Râmnicu-Vâlcea, cu bacalaureatul la Liceul „Spiru Haret“ din București (1939), Facultatea de Litere și Filosofie, Universitatea din București (1943). În mai 1947 scoate, împreună cu Ion Caraion, *„Agora“, colecție internațională de artă și literatură,* sub auspiciile Fundației Regale Mihai I, în care publică eseul *Existențialism, umanism.*

Debutează în 1939, în *Jurnalul literar*, cu articolul *Tolstoi – critic de artă,* semnat cu pseudonimul Virgiliu Angelli. În decembrie 1946 beneficiază de o bursă din partea guvernului francez (bursa purta numele scriitorului francez anticomunist Arthur Koestler, autorul cărții *Zero și Infinit*), se alătură unui grup din exil și se stabilește la Paris. Hotărârea de a rămâne în exil, într-un Paris efervescent, spațiu adoptiv pentru mulți refugiați din țările din Est, a fost pentru Virgil Ierunca o „a doua naștere“, dar și cu unele renunțări la proiecte, determinate în principal de starea pecuniară, cum a fost doctoratul început la Sorbona sub îndrumarea profesorului Jean Wahl, sau schimbări în profilul creației.



La Paris ia parte activă ca secretar de redacție la apariția ziarului *Uniunea Română*, editat de generalul Nicolae Rădescu, la care colaborează și Grigore Gafencu. Scrie numeroase articole în publicațiile românești din exil, în special în revista *România*, editată de Constantin Vișoianu. Devine redactor cultural al emisiunilor pentru străinătate ale Radiodifuziunii Franceze, „Cronica Ideilor“ și redactor politic al emisiunii în limba română (1952–1975), iar din 1975, cercetător la Centre National de la Recherche Scientifique, Secția de Filosofie, și colaborator la *Radio Europa Liberă*, cu două emisiuni culturale: *Actualitatea culturală românească* și *Povestea Vorbei* (Pagini uitate, pagini cenzurate, pagini exilate).

Emisiunile radiofonice ale lui Virgil Ierunca erau ascultate clandestin de milioane de oameni într-o „solidaritate tăcută, participativă“, la fel ca cele ale Monicăi Lovinescu, cu care s-a și căsătorit, în 1952, dovedindu-se „cel mai onest cuplu al culturii românești“.

Într-o serie de publicații din exil, a deținut rubrica intitulată „Antologia rușinii“, în care erau stigmatizați intelectuali din România aserviți regimului comunist. Producțiile literare ale lui Virgil Ierunca figurează în mai multe antologii de poezie, printre care cea alcătuită de Vintilă Horia la Madrid – *Poezia românească nouă* (1956); Ștefan Baciu, în Nicaragua – *11+11 poetas rumanos contemporaneos* (1976); N. Caatanoy, la Ottawa, în Canada – *Modern Romanian Poetry* (1977).

Desfășoară o intensă activitate publicistică în reviste românești din străinătate, precum *Luceafărul,* de sub egida lui Mircea Eliade, urmată de *Caiete de Dor* (1951–1957), *România muncitoare, Limite* (1969–1986), *Ethos* (1973–1986) și, împreună cu profesorul Emil Turdeanu, la *Revista Fundației Regale Universitare „Carol I“* din Paris, la *Ființa Românească* (1963–1968). Împreună cu Mircea Popescu editează, la Roma, *Revista Scriitorilor Români.*

Invitat sau din proprie inițiativă prezintă cultura românească în dicționare și enciclopedii din Franța și Germania: *Encyclopédie de la Pléiade* (Gallimard, Paris, 1957); *Histoire générale des Littératures* (Quillet, Paris, 1961); „Scriitori români“, în *Dictionnaire des Littératures* (Presses, Universitaires de France, Paris, 1968); „Literatura română“, în *Lexicon der Weltliteratur im 20 Jahrhundert* (Freiburg, Basel, Wien, 1968); „Scriitori și pictori români“, în *Dictionnaire du surréalisme et ses environs* (Office du Livre, Fribourg, 1982), *Encyclopedia Universalis* ș.a.

Traduce și publică din creația poeților români pentru revistele *La Nouvelle Revue Française, Esprit, L'Autre Europe, La Nouvelle Alternative.*

În străinătate publică o serie de volume, unele apărute ulterior și în ediții românești: *Loi, terreur et résistence en Roumanie* (Paris, 1960); *Românește* (Fundația Regală Universitară Carol I, Paris, 1964/ Ed. Humanitas, București, 1991); *Pitești* (Ed. Limite, Madrid, 1981, și, sub titlul *Fenomenul Pitești*, la Humanitas, 1990); *Subiect și predicat* (1993); *Dimpotrivă* (1994); *Semnul mirării* (1995); *Trecut-au anii. Fragmente de jurnal* (2000); *Poeme de exil* (2001), toate la Humanitas; prefațează volumele antologice *Fructul de a trăi*, de Al. Busuioceanu (Paris, 1963), și *Scrieri* de G.M. Cantacuzino (Paris, 1966).

Colaborează la volumele colective *Studies in Honour of Mircea Eliade* (Chicago-London, 1969); *La Création collective* (Paris, 1981), un studiu despre Andrei Șerban; *Création et répétition* (Paris, 1982), un studiu despre Brâncuși; *Hommage a Mircea Vulcănescu* (Paris, 1989).

După 1989 susține o serie de interviuri cu scriitori români din țară în revistele *România literară, Contrapunct, Jurnalul literar, Observator cultural* ș.a. Activitatea sa anticomunistă i-a adus și neplăceri: în 1983, la Paris, a fost ținta unui atentat și a unei îndelungate campanii de denigrare, prin articole semnate în țară. Desființarea, în 1994, a biroului postului de Radio Europa Liberă de la Paris a stârnit mari proteste în rândul ascultătorilor din România.

Volumul *Românește*, apărut în 1964 la Paris, este, după mărturisirile autorului, „o parte din bilanțul-confesiune al unui intelectual care a trăit în exil tragedia comunismului înscăunat în România de Armata Roșie, de unde și titlul ei – *Românește*“.



Volumul *Pitești*, publicat inițial la Madrid, în 1981, și în România abia în 1990, cu titlul *Fenomenul Pitești*, are la bază texte radiofonice din perioada 1975–1976 despre experiența „reeducării“ prin tortură la Penitenciarul din Pitești, din decembrie 1949 până în august 1952, și își propune restabilirea adevărului despre „una dintre cele mai complicate experiențe de dezumanizare pe care le-a cunoscut epoca noastră; deținuți torturați cu un sadism de-a dreptul extravagant – dacă sadismul poate fi astfel –, torționarii lor impunându-le să tortureze la rândul lor, ca să li se conteste însăși calitatea de victime“, după cum relevă François Furet în Prefața la ediția franceză – *Pitești, laboratoire concentrationnaire* (Paris, 1996).

Cu volumul *Subiect și predicat* (1993), autorul încearcă, în primul rând, „să umilească uitarea. Poate că rareori la noi memoria a fost mai urgisită ca acum în inconștientul colectiv. Uităm, deci existăm! Cartea de față e o simplă contribuție la exorcizarea vremilor adormite. O carte de dragoste, o semantică trăită a vecinătății. Vecinii noștri sunt cei care au situat câteva trepte ale



spiritualității românești, deși nu puțini o sfidează din frivolitate sau prejudecăți; poeți din țară și din exil (orice discriminare ni se pare o strâmbătate) luându-și riscul de a spune proza timpului; critici, eseiști, filosofi înfruntând cenzura totalitară spre a apăra demnitatea gândirii și a menține rigoarea valorilor.“

În volumul *Dimpotrivă* (1994) sunt incluse unele texte apărute în publicații din exil, dar și altele care au fost transmise prin radio. În prima categorie sunt incluși „limbuți“, dar și „misionari“, ideologi subdezvoltați, ascultători ai partidului, în a doua, oameni de cultură și artiști care nu s-au sfiit să devină „propagandabili“.

Semnul mirării (1995) este cartea ce reunește textele care stau sub semnul mirării, autorul precizând că „s-ar putea ca mirarea să fie un cifru care să ne ajute la înțelegerea multora dintre enigmele culturii și spiritualității românești“.

Poeme de exil (2001) conține poezii scrise între anii 1951–1996, precum și traduceri din poezia franceză a secolului XX, multe apărute anterior în reviste precum *Caiete de Dor, Limite* sau *Ethos.*

Antologia rușinii după Virgil Ierunca, editată de N. Merișanu și D. Taloș, în 2009, cuprinde selecții din rubrica astfel intitulată pe care Virgil Ierunca a ținut-o în presa exilului (*România muncitoare*, 1957-1961; *Ethos*, 1973, 1975, 1982, 1993, *Limite,* 1984, *Contrapunct,* 1986, *Lupta/Le combat,* 1989) și în care sunt consemnate „derapajele intelectualității românești și compromisurile ei în fața directivelor de partid.“ *Antologia…* reprezintă și un demers moral, iar publicarea acesteia reprezintă o privire de ansamblu asupra întregii activități publicistice a lui Virgil Ierunca.

Volumul lui N. Steinhardt, *Dumnezeu în care spui că nu crezi... Scrisori către Virgil Ierunca* (1967-1983), însumează 250 de scrisori expediate de Nicolae Steinhardt Monicăi Lovinescu și lui Virgil Ierunca în perioada 1967–1983 și au o tematică diversă.

Personalitatea lui Virgil Ierunca a fost mereu în atenția criticii literare românești, chiar dacă până în 1989 nu s-a putut publica nimic în presa noastră. Nicolae Manolescu îl consideră „una dintre marile figuri ale culturii românești din ultimele 4-5 decenii“ și „cel mai bun comentator de poezie al Europei Libere în anii ’60-’80, una dintre vocile cele mai cinstite și mai ascultate din cultura românească a celei de-a doua jumătăți a secolului XX.“

Pentru Dan Stanca, Virgil Ierunca rămâne „un excepțional cunoscător al literaturii franceze și al literaturii române, al literaturii în general“; Alexandru Tomescu, scriind despre Virgil Ierunca, menționa: „L-am avut la noi în casă, pe calea undelor, atunci când aveam cea mai mare nevoie. Emisiunile lui vor rămâne, repere eterne, amintiri duioase ale tristeților ce ne-au lăsat obsedante cicatrice“.

Emil Hurezeanu, pentru care V. Ierunca „avea ceva de gentleman britanic exilat, cu un aer trist“, își amintește că Noel Bernard, director al Europei Libere, prețuia în mod special trei jurnaliști: Cornel Chiriac, Monica Lovinescu și Virgil Ierunca.

Horia-Roman Patapievici, căruia Virgil Ierunca i-a prefațat volumul de eseuri *Cerul văzut prin lentilă* (Humanitas, 2005), apreciă că „Virgil Ierunca a fost un sfânt laic, un tragic al eticii, într-o epocă în care nici tragedia clasică, nici etica nu mai sunt prețuite. Este un miracol că l-am avut.“

Vladimir Tismăneanu consideră că „opera lui Virgil Ierunca simbolizează tot ce este mai bun și mai nobil în cultura românească: primatul valorilor, pluralismul, refuzul xenofobiei, toleranța, devotamentul pentru adevăr și frumos. Spiritul lui Virgil Ierunca, omul care din exil, prin Radio Europa Liberă, prin revistele pe care le-a inițiat, prin nenumărate alte contribuții, prin întreaga sa operă, rămâne viu și ne inspiră în demersul condamnării dictaturii comuniste și a consecințelor ei.“



Cartea care vă aşteaptă



În vestiarul inimii lui George Baciu

Ion C. ŞTEFAN

Activ, modern şi multilateral, George Baciu este o personalitate culturală argeşeană de primă linie: profesor de filosofie, codirector al revistei *Pietrele Doamnei*, istoric, romancier, eseist şi poet.

Îmi este greu să răspund la întrebarea: care dintre aceste preocupări este preponderentă? Eu aş putea afirma că poezia, deoarece eseurile pe care le publică lunar în prima pagină a revistei culturale *Pietrele Doamnei* apar drept scurte proze poetice, care ne prezintă un liric rafinat, cu o bogată lectură din cultura română şi universală.

În sprijinul afirmaţiei mele vine acum şi volumul *În vestiarul inimii*, apărut la Editura Tiparg, din Piteşti, în anul 2011.

Titlul este metaforic, mai mult ca un îndemn, dar şi o sugestie că tot ceea ce este scris în această carte porneşte din inimă, deci cartea este alcătuită cu întreaga dăruire, dar că, totuşi, de inima poetului nu te poţi apropia prea mult, decât, probabil, până în vestiarul spunerii şi în măsura în care reuşeşti să-l intuieşti.

La o lectură atentă, vom încerca totuşi să descifrăm câteva dintre aceste semnificaţii. Cartea este structurată în trei secţiuni: *Vestiarul inimii, Lieduri, Confesiuni* – urmate de un *Poem de sfârşit.*

În prima dintre ele, întâlnim un poet confesiv, sincer şi modern: „Mă uit la tine anonim/ şi mă povestesc.../ numai duminica/ în vestiarul inimii." (*În vestiarul inimii*, p. 5)

Versurile ating uneori o formă sugestiv-simbolică, de o aleasă calitate intelectuală, asemenea poeziilor lui Lucian Blaga: „Pe argintul închipuirii/ se întinde inventând emoţii,/ ca şi cum ar fi emigrat/ dinspre un zbor spre celălalt." (*Variaţiune despre idei*, p. 11)

Partea a doua, *Lieduri*, cuprinde poezii-cântece, ale căror cuvinte le murmurăm, căutându-le, totodată, în amintiri, armoniile muzicale corespunzătoare: „În fiecare dimineaţă, ochii tăi căprui/ ascunşi în picuri verzi/ înmuguresc deasupra cerului/ eşuat în portretul răsăritului." (*1*, p. 55)



Este evidentă aici influenţa eminesciană a paralelelor terestru-astral, ca în *Luceafărul* şi *Sara pe deal*: „Tu semeni cu marea/ când noaptea-i aruncă în colţul buzelor/ o eclipsă de lună." (*2*, p. 56)

În sfârşit, ultima parte, *Confesiuni*, încearcă o abstractizare şi mai puternică a mărturisirii lirice: „Semănai cu parfumul unei flori,/ dansând pe obrajii ruşinaţi/ ai nopţii îndrăgostite.// Aş fi vrut să fiu nisipul/ din trupul tău clepsidră." (p. 97) Dar nu lipsesc nici elementele concrete, de sprijin, ca în exemplul următor: „Aveai carnea aproape veselă/ oasele roase de ierburi,/ trupul, fântână fără ciutură,/ pe buze o singură lacrimă: eu." (p. 101)

Într-adevăr, pentru a-l defini pe poet, afirm că volumul său este o singură lacrimă în vestiarul inimilor noastre.

Rememorări

Frumoşii nebuni ai marilor oraşe - pe pământ, prin purgatoriu şi în rai

Ion C. ŞTEFAN

Reciteam unul dintre cele mai bune romane din literatura română, *Frumoşii nebuni ai marilor oraşe,* de Fănuş Neagu, în ultima ediţie, definitivă, apărută la Jurnalul Naţional, completată de autor cu unele paragrafe neacceptate de cenzură, la prima ediţie din 1976, la Editura Eminescu.

Surpriza mea era din ce în ce mai mare, înţelegând în ce măsură acestă carte minunată fusese nedreptăţită de unii critici literari, din regimul trecut, prin afirmaţii dubitative, cu privire la preocupările *crailor* din vremea aceea, similari celor din cartea lui Mateiu I. Caragiale.

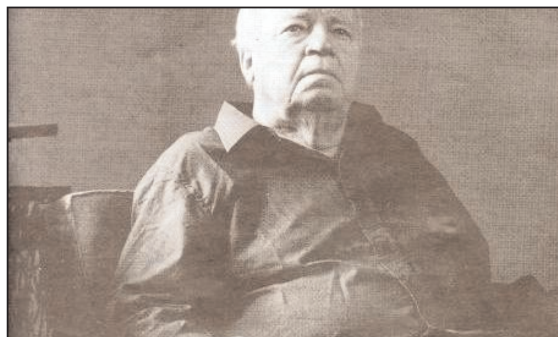
Uneori, aceasta este soarta nedreaptă a unor opere deosebite, la fel cum s-a întâmplat mai demult cu romanul *Craii de Curtea Veche*, al lui Mateiu I. Caragiale, atunci neluându-se în discuţie calităţile deosebite estetice ale cărţii, ci concurenţa dintre tată şi fiu, unde prietenii dramaturgului susţineau supremaţia lui I.L. Caragiale...

La apariţia romanului lui Fănuş Neagu, voit creat pe tipare asemănătoare, dialogul se purtase pe seama preocupărilor (petreceri, femei, replici inspirate despre artă şi sport), care n-ar fi fost pe măsura profilului moral al omului muncitor din orânduirea socialistă.



Dar iată că din această stare sufletească deosebită, de cititor împătimit asupra lecturilor bune, o nouă surpriză, de data aceasta tristă şi apăsătoare, m-a şocat, de pe ecranul televizorului: Fănuş Neagu a trecut spre o altă lume; Marele Blond nu se mai află printre noi.

Cuvintele mi s-au oprit pe coala albă, care parcă începuse să lăcrimeze odată cu mine; mi-a fost prieten, m-a ajutat să public versuri în revista *Luceafărul*, pe vremea lui Eugen Barbu, Grigore Hagiu, Nicolae Velea – argeşean de-al nostru. Toţi îl vor întâmpina pe Nenea Fane pe spinarea unui curcubeu, luându-l de braţ şi înălţându-l spre ei, prin Purgatoriu. Căci prozatorului i-au mai rămas de purificat unele păcate: iubea o *Vară buimacă*, admira iernile din Bărăgan îmbrăcate în alb şi, mai ales, tinerele mirese, care fugeau în noaptea nunţii pe malurile Brăilei, cu vreun împărat al metaforelor, alunecând pe Dunăre în jos, spre o mare albastră, de pe tărmul românesc al iluziilor; purificarea sufletului, care nu face păcate concret omeneşti, iar prea multele iubiri ale Artiştilor Pământului Dumnezeu le va îngădui întotdeauna...



Poate că Fănuş Neagu experimentează, ca într-un basm rusesc, unde încă se mai găsesc votcă şi femei pătimaşe în iubire; apoi el îşi va lua locul alături de Ioan Gură de Aur.

Dar să revin spre gândurile terestre, în perimetrul cărţii la care mă refeream: domnul Răzvan Voncu, alcătuind *Cronologia* şi *Prefaţa* acestei ediţii, afirma (deducea) că, după părerea sa, cei *trei frumoşi nebuni*, asemenea lui Pirgu, Pantazi şi Paşadia, din cartea lui Mateiu I. Caragiale, ar fi Dan Spătaru (personajul Rad Zăvoianu), fotbalistul Cornel Dinu (El Valdara) şi Ramintki, care este un *alter ego* al autorului. „Transformarea lor în crai n-ar fi fost posibilă fără o spargere a limitelor realismului, fără o punere în paranteze a convenţiilor romanului tradiţional şi, evident, fără apelul la instrumentele fantasticului" (p. 22). Prezenţi sau adevăraţi, este cazul să recunoastem că unii dintre ei au apucat deja pe calea neuitării.

Iar acum, pe Fănuş Neagu, *Îngerii l-au strigat* cu glas de izbăvitoare tristeţe.

Impresii fugare din această ultimă lectură, înainte de chemarea lor: Prinţul Metaforelor povesteşte între real şi vis; frazele sunt lungi, generoase şi vibratoare, uneori la fel în rostirea fiecărui personaj, încât poţi să nu mai urmăreşti acţiunea relatată, încântat de ineditul metaforelor care te iau în stăpânire; aluziile sociale, anticomuniste, adăugate la ultima ediţie, puteau lipsi, deoarece nu ridică aproape cu nimic valoarea cărţii – faţă de ceea ce era mai înainte.

Atâta vreme cât am acest roman în mână, în care autorul, substituit în personajul ce-l reprezintă, îşi trăia atât de tumultuos viaţa – o viaţă care nu se uită, deşi trupul prea încercat de suferinţă s-a retras, este vorba de *Viaţa fără de Moarte* a operei sale – prezenţa spirituală a lui Fanuş Neagu este susţinută de paginile sale.

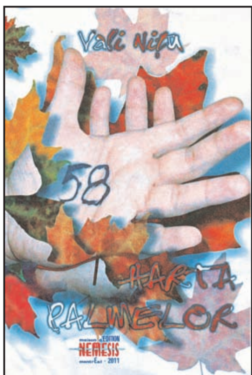
Dimensiunea metafizică a realităţii



Victor STEROM

Libertatea de invenţie lexicală e la Vali Niţu justificată întâi de structura vădit reflexivă a poemelor şi de starea sigură a morfologiei, în al doilea rând. Poemele din volumul bilingv român-englez, în traducere de Costel Ionescu, *Harta palmelor,* Editura Memesis, Montreal-Quebec, Canada, 2011, sunt cele mai rezistente din creaţia autorului aflat la a patra apariţie editorială. Ele, poemele, rămân în memoria lectorului precum nişte picturi pe sticlă.

Vali Niţu aplică în principiu, prin filiaţia expresioniştilor, ideea că în spatele tuturor lucrurilor obscure ori convenţionale se află o realitate care nu se vede, mai adâncă, a existenţei şi, pentru a releva lumea în esenţa ei adevărată, poetul trebuie să ajungă într-o mitologie ce surprinde încercarea de a da elementelor mărunte dimensiuni cosmice. „*s-a oprit în pragul serii/ trăgând înapoi o secundă celestă/ era ca o privire uitată pe buzele tale/ roşii ca florile dăruite de mărţişor/ îmbrăţişarea lor s-a încleştat în minute/ care se opreau parcă în ora primăverii/ iar din grădina sufletelor pereche/ mâinile îşi desenau conturul unei frunze/ cu delicateţea unei zile pline de soare/ zâmbeau împreunate raze/ complice într-o nouă zi/ ce-i însăşi viaţa.*” (p. 90)



Orgoliul de a dobândi un stil propriu care să-i fixeze definitiv atenţia în poezie se adânceşte în virtutea principiului cum că arta se autoreflectă; cu alte cuvinte, impulsul concretului doldora de sens ontic şi, de ce nu, cognitiv, se susţine prin meditaţie şi confesiune. *Harta palmelor* lui Vali Niţu se defineşte printr-o riguroasă caligrafie lirică extrem de coerentă, unde nimic nu deranjează silueta zveltă, gotică, a versului care se profilează într-o unitate entazică. „*îmi plânge un gând/ dinspre albastru spre tăcere/ mă face să tresar, între a vrea şi vrere/ ce există un eu plecat/ cu degetele tremurând o şoaptă/ peste vreme/ îmi vine un vis sub geana udată/ de lacrima bradului de Crăciun/ ce a plecat de lângă fraţi/ răpus de securea unui timp/ cu lama ascuţită-n ger/ de vântul stăpân.*” (p. 80) Astfel, ţinuta exterioară se prelungeşte şi într-una lăuntrică, autorul dovedind o grijă deosebită în stilizarea viziunii sale lirice, o viziune în care se îmbină visul cotidian cu percepţia subsidiară a misterului.

Poetul târgoviştean Vali Niţu vede în această *hartă a palmelor* o stare vădit elegiacă, uneori stăpânită şi calmă, alteori în siajul sentimentului reversibilităţii unei vârste pe care Blaga a numit-o atât de sugestiv „în marea trecere”. Gravitatea e nota dominantă, structurală şi permanentă în poezia marca Vali Niţu, dar şi briza melancoliei stăruitoare în toate unghiurile unui timp care se perindă prin fluxul poetic, obsesiv. Aşadar, ritmul din fiecare poem din această carte este capabil să reordoneze lumea din sufletul poetului. Aceste meditaţii ale spiritului creator, susţinute de o bogată imagistică, rezidă în dimensiunea metafizică a realităţii radiografiate de privirea interogativă a unui om care vorbeşte despre sine – în numele său propriu – cum spunea Walt Whitman. Fineţea observaţiei precum şi rafinamentul simţirii ontologice alcătuiesc un peisaj – reproduse poetic – din inedite detalii de tip arhitectual, unde ni se relevă o *ordine* de ansamblu. În fine, atmosfera pe care o degajă poemele din această *hartă a palmelor* reprezintă un contrapunct al unui fior dramatic situat în partea invizibilă a sufletului şi a conştiinţei. „*m-am trezit speriat de moarte/ mă alerga printre florile/ din grădina udată/ undeva între petunii şi lalele roşii/ şi-a deschis braţele un mugur din via plantată/ iar pe marginea unei alei/ ne-am îmbrăţişat/ în viaţă/ priveam spre pământul cel reavăn săpat/ ce parcă mă chema şi se ruga să stau/ dar am scăpat şi d-astă dată/ din mâna bătătorită/ a unei greble cu un dinte/ spart/ m-am ridicat uşor din patul alb şi cald/ şi alergând am mângâiat în zori de ziuă/ un colţ de rai dintr-o grădină dalbă/ ce are-n ea o floare ce se trece/ şi-un grădinar ce poate fi/ mai devreme sau mai târziu/ o frunză rece.*” (p. 86)

Rememorări

Constantin Fântâneru - un scriitor care revine

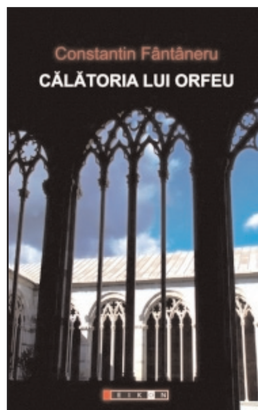
Maria Mona VÂLCEANU



Sub auspiciile Bibliotecii Judeţene „Dinicu Golescu” din Piteşti şi ale Editurii EIKON, Cluj-Napoca, iubitorii de literatură piteşteni s-au reîntâlnit cu scriitorul argeşean Constantin Fântâneru prin intermediul cărţilor sale prezentate cu erudiţie şi dragoste de criticul literar, prof. dr. Aurel Sasu. Reamintim cititorilor noştri că opera lui Constantin Fântâneru (n. 1 ianuarie 1907 în satul Budisteni, Argeş – d. 21 martie 1975, absolvent în 1930 al secţiei de Filologie clasică a Universităţii din Bucureşti), aparţine străluciteі perioade interbelice. Elenist, a fost profesor de limbi străine. În anul 1932 a publicat singurul său roman, *Interior,* roman al adolescentului întârziat, republicat în 1981 la Editura Dacia din Cluj şi în 2006 la Editura Polirom. Are însă o constantă prezenţă publicistică la *Universul literar,* colaborând săptămânal cu cronici literare de prestanţă, alături de colegii săi de generaţie Mircea Eliade, Haig Acterian, Constantin Noica (a fost şi profesorul acestuia de limba greacă). De fapt, există în persoana lui Constantin Fântâneru un poet dublat de un romancier şi un critic literar. Volumul de versuri numit *Râsul morţilor de aur* apare în 1940, an în care apare şi lucrarea critică *Poezia lui Lucian Blaga şi gândirea mitică*. Colecţia de articole critice *Cruciada umbrelor* a fost publicată la Editura Paralela 45, Piteşti, 2001.

Oarecum în maniera altui argeşean, Vladimir Streinu, C. Fântâneru îşi propunea un demers critic propriu asumat, în sensul „dubletelor artistice”, sinceritatea şi imparţialitatea făcând parte din acest program critic care urmărea, nu în ultimul rând, valoarea morală a operei de artă: „Mărturisindu-ne programatic interesul pentru cartea care implică valoarea artistică, sub dubla condiţie de efort al depăşirii şi efort al expresiei, ne dăm seama că poziţia pe care ne aşezăm este aceea delicată a unei calme sincerităţi” (*Scriitori, cărţi, critici,* 1938).

Cel care s-a ocupat permanent de redescoperirea lui Constantin Fântâneru după o lungă izolare într-un cvasianonimat atât de puţin meritat este scriitorul şi criticul literar Aurel Sasu, profesor universitar cu dublă funcţiune, la Cluj şi în Canada. Cele două volume prezentate la Pitesti, *Poezia lui Lucian Blaga şi gândirea mitică*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2011 şi *Călătoria lui Orfeu,* Eikon, Cluj-Napoca, 2010, au competente note asupra ediţiilor, prefaţă şi îngrijirea textului de Aurel Sasu. Aplecându-se cu dăruire şi har asupra caietelor-manuscris rămase în proprietatea inginerului Ion Fântâneru, aproape ilizibile din cauza scrisului cu creionul, criticul Aurel Sasu reuşeşte să realizeze valorificarea unei opere remarcabile, profundă şi discretă în acelaşi timp.



Călătoria lui Orfeu reprezintă caietele V şi VI, datate Budisţeni, 1969, şi este continuarea volumului *Slujba din hol,* Editura Limes, Cluj, 2009. În nota asupra ediţiei, criticul Aurel Sasu menţionează: „...Exerciţiile de adorare a misterului feminin şi de exegeză a «verbului inefabil» sunt reluate, în aceleaşi tipare dialogal-eseistice, cu o fervoare din care nu lipseşte disperarea ca «maladie a sinelui» şi visul, ca «imn al purităţii absolute». O tehnică numită «pictură abstractă» sau contemplare a invizibilului. În jurnalul autorului, un proiect intitulat *Călătoria lui Orfeu* datează din 1969. El era dedicat «conţinutului ezoteric» şi realităţii spirituale a dragostei eterne.”

Poezia lui Lucian Blaga şi gândirea mitică reproduce textul ediţiei din 1940, Bucureşti, Institutul de Arte Grafice şi Editură Bucovina, reeditat în 1999 la Editura Minerva, Bucureşti, sub titlul *Cărţi şi o altă carte*, restituindu-se astfel opera antumă, dar şi pagini inedite din arhiva scriitorului, pagini de jurnal, eseuri, fragmente de proză. Cartea se deschide incitant sub titlul „Creaţie şi gândire mitică”, Constantin Fântâneru pornind chiar de la confesiunea lui Lucian Blaga, ca de la o cheie care ne va deschide întreg universul blagian: „Cineva a-nveninat fântânile omului./ Fără să ştiu, mi-am muiat şi eu mâinile/ în apele lor. Şi-acuma strig:/ O, nu mai sunt vrednic/ să trăiesc printre pomi şi printre pietre./ Lucruri mici,/ lucruri mari,/ lucruri sălbatice, omorâţi-mi inima!” (*În marea trecere,* pag. 29). Capitolele următoare analizează obiectul poeziei şi imaginea, convertirea la taină, convertirea răului, umbletul pe ape. Interesantă este gândirea lui Fântâneru în ceea ce priveşte influenţa modernismului liricii blagiene asupra poeziei viitorului, cum ar spune Macedonski; redăm din capitolul „Perspectivele poeziei tinere”: „Pretindem a fi constatat că se face, actualmente (ca şi în *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu – să nu uităm că prezentul lor era 1940) în lirica tânără, ceea ce am numit în alt capitol, «configuratism». Se compune, cu alte cuvinte, o poezie dezvoltată în marginea operei lirice a lui Lucian Blaga, fără a putea preciza dacă derivaţia ei este lucidă, teoretic sau nu. Mai degrabă pare a fi vorba de o supunere inconştientă la un moment de stil cultural. Acest moment stilistic ar fi, întrucâtva, specific românesc, el s-ar justifica prin caracterul folcloric al culturii noastre din etapa ei aurorală, în care se află angajată şi cum, de altfel, a văzut-o Lucian Blaga prin determinanta spaţiului mioritic şi prin anexarea ei la modul stihial, de matcă bizantină.”

Dragostea şi vântul a fost surpriza întâlnirii, carte semnată de Aurel Sasu, şi subintitulată *Glose la Memoriile lui Valeriu Anania*, Eikon, Cluj-Napoca, 2011. Această carte va face însă obiectul unei prezentări separate într-un număr viitor al revistei.



Orizont SF

Orgolii și umilințe



Mircea OPRIȚĂ

Una dintre confuziile frecvente care privesc genul SF îl condamnă pe acesta la condiția categorică de literatură pentru copii – mă rog, și tineret, ca să folosesc o formulă ușor „înnobilată”, utilizată de editurile noastre mai vechi. Și de ce n-ar fi chiar așa?, are dreptul să se întrebe cititorul, luând în seamă multe dintre producțiile domeniului, începând chiar de la „călătoriile extraordinare” ale lui Jules Verne, spre centrul Pământului, în jurul Lunii, prin văzduh cu nava-elicopter a lui Robur. Sau, ca să mergem de-a dreptul în inima SF-ului modern, în America „pulp” a începutului de secol XX, o să-l descoperim acolo pe Edgar Rice Burroughs, părintele lui Tarzan, cu romanele sale de capă și spadă *Sub lunile lui Marte*, *Prințesa din Marte* etc., zece la număr, mutându-și apoi pe Venus și pe Lună personajele juvenile la minte și puse pe o interplanetară zbenguială eroică. În urma lui găsim o cohortă de admiratori și subiectelor ușoare, de la E.E. Doc Smith și până la George Lucas, cu poveștile sale pline de culoare și de confortabilă aventură conflictuală din *Războiul stelelor*, din alte asemenea pelicule (și romane cinematografice) menite să bucure sufletele juniorilor de pretutindeni.

Dincoace de ceea ce era cândva o Cortină de Fier, vom întâlni un alt mod de infiltrare sub pielea copilăriei: SF-ul văzut ca explorare lejeră a Cosmosului apropiat și îndepărtat, dar și ca vehicul al informației din manualele de astronomie, de paleontologie, de fizica atomului și de câte alte științe contemporane se mai cereau servite cu lingurița unor cititori minori, ca să se poată ei pătrunde de specificul și de binefacerile spiritului științific. Academicianul V.A. Obrucev își purta cititorii prin *Plutonia*, lumea încastrată în mijlocul „gol” al Pământului, spre a le servi o lecție despre dinozauri, cutare autor ceh își micșora personajele până la dimensiunea de la care iarba din grădină începe să semene cu o pădure tropicală și furnicile cu niște monștri extratereștri, iar niște autori de-ai noștri, când nu făceau câinii să vorbească, te purtau prin întregul sistem solar, să-ți explice cum transpiri pe planeta Venus și cât de riscant e să te aventurezi în centura asteroizilor, unde plouă cu pietre cosmice.

În asemenea circumstanțe, nu e de mirare că anticipația poate să apară ca o literatură destinată copiilor, un fel de basm unde piticii făurari sunt înlocuiți de roboți, Albă ca Zăpada e o extraterestră „de bine”, iar Făt-Frumos îmbracă pelerina sclipitoare a lui Superman ca să-și facă demonstrațiile de bravură ba prin spațiul interplanetar, ba printr-o lume paralelă, ba prin viitor.

În ce ne privește, realitatea aceasta, care este doar parțială și nu exprimă genul în ansamblul său, s-a mai complicat și printr-o situație ce trebuie analizată sociologic. În dorința sa de a-și lărgi cercul colaboratorilor dincolo de cei – puțini la număr și de talent îndoielnic – cu care pornise la drum *Colecția „Povestiri științifico-fantastice”*, Adrian Rogoz a desfășurat pe la sfârșitul anilor ’50 din secolul trecut și în deceniul imediat următor o tenace activitate de sensibilizare a unor scriitori afirmați deja în literatura generală, îndemnându-i să-și încerce talentul și pe subiecte SF. Cum se poate constata la o simplă retrospecție, campania aceasta de prozelitism a dat roade, motivată și de faptul că genul, situat marginal față de *mainstream*, promitea să fie în epocă o zonă de mai mare libertate pentru fantezie și, poate, mai puțin compromițătoare din punct de vedere artistic decât literatura așa-zis realistă, riguros cenzurată și înhămată la sarcini politice ferme.



Dar nu o analiză a motivaților unor scriitori de poezie, proză și chiar teatru „convertiți” la SF vreau să fac eu acum, ci doar să constat că unii dintre ei se afirmaseră până atunci ca autori de literatură pentru copii. Ion Hobana, de pildă, publicase din 1954 și până în 1960 mai multe volume de versuri pentru școlari (de la *Centru înaintaș* la *Sfârșitul vacanței*). Eduard Jurist, cu *Pățania lui Urechilă* și culegerea de versuri *Pentru noi, copiii*, se lansase și el din bună vreme în literatura destinată vârstei juvenile, la fel ca Ștefan Tita și Octavian Sava, cel ce deschisese în fond *Colecția*, publicând în primele sale două numere povestirea de aventură exotică *Meteoritul de aur*. Cât despre Vladimir Colin, cu popularele lui *Basme* din 1953, cu *Nemaipomenita bătălie dintre Papură-Împărat și Pintilie* și *Poveștile celor trei mincinoși*, volume ieșite unul după altul în perioada respectivă, sau Viorica Huber (devenită la un moment dat doamna Rogoz), cu un palmares de cărți pentru copii de-a dreptul impresionant, mi se par excelente exemple pentru ideea că de la asemenea scrieri și până la SF pasul nu era prea mare, putea fi făcut cu ușurință.


Adrian Rogoz (stânga), ??, Vladimir Colin, Ion Hobana, la USR (fotografie preluată de pe internet, dată incertă)



Aceasta este o realitate. Și tot o realitate este faptul că un număr important dintre scriitorii „convertiți” la SF s-au grupat în Secția de literatură pentru copii a Asociației Scriitorilor din București, sau că o redacție de literatură științifico-fantastică a putut să apară la Editura Tineretului și nu la altă editură dintre cele existente în epocă. Organizate de Uniunea Scriitorilor sau de revistele literare, s-au desfășurat colocvii, mese rotunde, manifestări specializate, precum ne-o arată și referatul *Actualitatea literaturii despre viitor,* susținut de Mihu Dragomir în 1963 și pe marginea căruia au discutat cu pasiune mai mulți scriitori pentru copii, acreditând ideea că SF-ul chiar asta este, literatură pentru copii și tineret.

Dacă așa se vedea genul dinăuntrul său, nu e de mirare că tot astfel avea să fie judecat și de cei din afara domeniului, oameni care nu s-au prea înghesuit să citească texte de anticipație, dar s-au grăbit, în schimb, să contribuie la betonarea unor prejudecăți. Mă refer, bineînțeles, și la critica literară, atât de reticentă în fața unor cărți de SF, dispusă eventual la o lectură frunzărită și expeditivă ca judecăți de valoare. De ce să mai ostenești asupra unor lucrări insolite, chiar compuse de profesioniști înscriși în Uniunea Scriitorilor, din moment ce le consideri din start literatură minoră, la fel ca literatura pentru copii? Ceea ce s-a crezut inițial prilej de orgoliu s-a dovedit astfel prilej de umilințe și poate că nu-i deloc fără semnificație că, până astăzi, destui sunt aceia care se scutură cu oroare de eventuala suspiciune că ar putea lua în mână și citi – ca să nu spun prețui – o carte cu emblema SF.

Ca literatură pentru copii, treacă-meargă. Georgina Viorica Rogoz și Mihnea Moisescu au scris cu adevărat excelente povestiri SF pentru copii, dar asta nu înseamnă că genul în ansamblul său poate fi vârât sub această unică etichetă. Și totuși, o inițiativă rarisimă de a impune SF-ul în manuale, printr-o culegere de texte pentru liceele pedagogice, doar sub acest aspect îl înfățișează în anii ’80. Iar faptul că premiile Uniunii Scriitorilor, câte s-au dat pentru cărți de anticipație, au purtat aproape fără excepție mențiunea categoriei „literatură pentru copii și tineret”, ilustrează tot prejudecata generală și opțiunile restrictive ale criticii. Nu pot să nu mă amuz imaginându-mi-l, de pildă, pe Swift cadorisit cu un asemenea premiu pentru simplul motiv că o carte de profunzimea și verva satirică a **Călătoriilor lui Gulliver** a fost socotită (poate încă mai este?) lectură destinată copiilor, întrucât vorbește în paginile ei despre pitici și uriași.

Și iarăși nu pot să-mi reprim amintirea unui articol mai vechi al lui Ovid S. Crohmălniceanu, publicat inițial tot în *Colecție*, sub titlul de o pompoasă pedanterie, dar în fond de o ironie indubitabilă, *Științifico-fantasticologie*. E acolo, între altele, și o punere în absurd a prejudecății că problematica genului ar conține doar lucruri de încântat sau adormit copiii. Iată citatul: „Cât privește neseriozitatea preocupărilor literaturii de anticipație, să ne mulțumim a nota că ele constau în niște probleme infantile cum sunt: amestecul inteligenței artificiale în viața socială, manipularea gândirii cu ajutorul unor substanțe chimice, efectele aglomerării urbane asupra existenței individuale, relativizarea valorilor care stau la baza diferitelor civilizații, programarea genetică a reacțiilor individuale, primejdiile tulburării ecologiei planetei noastre ș.a.” Asta în ce privește temele și subiectele, dar tot acolo criticul atrăgea atenția că genul se maturizează și ca scriitură, trecând de la superficial la profund, de la un clasicism (fie și în manieră proprie) la avangardă: „Un Burroughs, un Ellison, un Philip K. Dick și-au însușit tehnicile narative ale «noului roman». Scrisul lor rivalizează în sofisticare intelectualistă cu orice text de proză «experimentală». Epoca literaturii științifico-fantastice cuminte, a la Jules Verne, a rămas mult în urmă. Clifford Simak, Asimov, Heinlein sunt, din perspectiva «noului val», niște tradiționaliști înveterați, deși istorisesc povești cu ființe extraterestre, roboți și «mutanți». H.G. Wells e privit ca un fel de Filimon al genului.”



Să remarcăm data la care au fost scrise aceste considerații: 1965. Experiența cyberpunk încă nu apăruse la orizont, ca să nu mai vorbim de faptul că astăzi aproape că am epuizat aventura postmodernistă a SF-ului, încât începem să ridicăm un capăt de cortină dinspre scena post-postmodernismului și să ne întrebăm peste ce mai dăm și acolo.

Gheorghe Ionescu - un pictor clasic

Nicolae CIOBANU



Pictorul Gheorghe Ionescu s-a născut în aprilie 1912, la Feteşti-Ialomiţa. Urmează cursurile Academiei de Arte Frumoase din Bucureşti, având-i profesori pe Camil Ressu la pictură şi Simion Luca la gravură. Debutează în 1941, la Expoziţia armatei, deschisă la Ateneul Român, apoi tot la Ateneu are prima expoziţie personală, în 1943.

A urmat o perioadă de 50 de ani de creaţie artistică de mari dimensiuni, într-un stil construit şi şlefuit în linişte, cu talent şi severitate – un stil clasic, auster, în descendenţa *plain air*-ismului românesc.

Evoluţia artistică a maestrului este definită de-a lungul a peste 40 de expoziţii în România, Austria, Cehoslovacia, Elveţia, Germania, Grecia, Egipt, Norvegia, Bulgaria, Portugalia, Ungaria, Mongolia, Albania, Italia, Turcia, Siria, S.U.A., China. Printre subiectele favorite se numără peisaje din Bărăganul natal, din centrul Bucureştiului, palatul de la Mogoşoaia, precum şi portrete şi compoziţii cu ţărani, naturi statice, flori.

Din cauza convingerilor sale anticomuniste, pictorul Gheorghe Ionescu a fost marginalizat până în 1989, dar nu este onorat nici astăzi aşa cum se cuvine pentru contribuţia adusă artei româneşti.

S-a stins din viaţă la Bucureşti, în anul 1990.





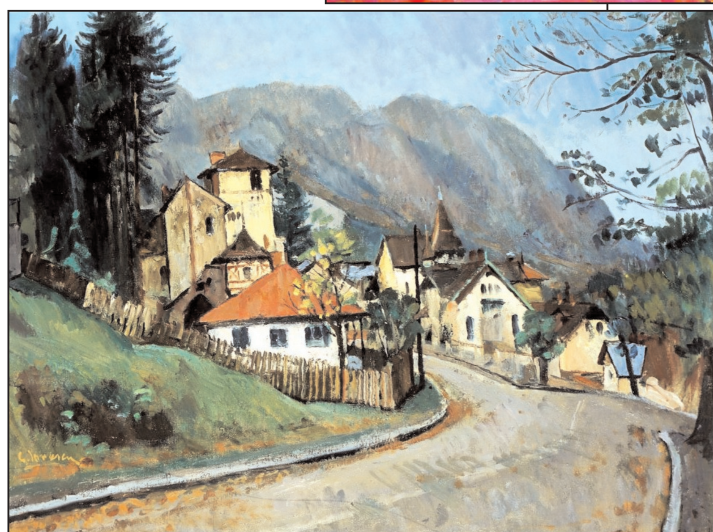
Imensitatea Bărăganului şi-a furişat în mine orizonturile pline de mister şi melancolie şi nu pot scăpa de ele.

Privesc paleta din atelier, pe care stau aşezate în ordinea spectrului atâtea tonuri crude, şi caut s-o apropii de „paleta" mea interioară.

Transfigurate, elementele exterioare urmează să capete forme şi sensuri cerute de spiritul meu.

Salcâmul bătut de vânturi, singuratic pe marginea şanţului, a cuprins în braţele-i vânjoase tot cerul cu o bucurie sălbatică; iar nucul desfrunzit, pe lunca unui râu, stăpâneşte colinele ca un cioban bătrân ce a rămas acolo de veacuri. Frumuseţi dăruite de natură, făcute anume să-ţi răvăşească fiinţa nevolnică. Şi tu, copleşit, uiţi că eşti pictor şi priveşti uimit metamorfozele Firii.





Natura recheamă cu îndemnuri pe acei cântăreţi care dădeau odinioară noi sensuri necunoscutului.

De pe frunte îmi cade în suflet o întrebare şi vin după aceea altele să-mi tulbure fiinţa. Cum poate artistul să iasă la liman din frământările sale? Cum poate să răspundă marilor întrebări ale vieţii? Mă gândesc adesea la ceea ce au făcut înaintaşii noştri.

(Gheorghe Ionescu, 12 martie 1968)

Semnează în acest număr

- Horia BĂDESCU – scriitor, Cluj-Napoca
- ÎPS CALINIC – arhiepiscop al Argeşului şi Muscelului
- Acad. Răzvan THEODORESCU – Bucureşti
- Dan D. FARCAŞ – matematician şi scriitor, Bucureşti
- Gheorghe M. ŞTEFAN – prof. univ., Bucureşti
- Jana HORÁKOVÁ – prof. univ., Cehia
- Jozef KELEMEN – prof. univ., Cehia
- Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ – critic de artă, Chişinău
- Acad. Mihai CIMPOI – Chişinău
- George PAULIAN – grafician, Câmpulung
- Dragoş VAIDA – prof. univ., Bucureşti
- Ion POPESCU-SIRETEANU – scriitor, Piteşti
- Pr. Dumitru-Codruţ SCURTU – C. de Argeş
- Nicolae SAVU – inginer, Curtea de Argeş
- Cristian S. CALUDE – prof. univ., N. Zeelandă
- Ion PĂTRAŞCU – diplomat, Bucureşti
- Florea FIRAN – scriitor, Craiova
- Ion C. ŞTEFAN – scriitor, Bucureşti
- Victor STEROM – scriitor, Ploieşti
- Maria Mona VÂLCEANU – scriitor, Piteşti
- Mircea OPRIŢĂ – scriitor, Cluj-Napoca
- Nicolae CIOBANU – arhitect, SUA
- Fotografiile de la paginile 3 – 7, 10 – 13 şi 15 – 18, reprezentând fresce din Biserica Domnească din Curtea de Argeş, aparţin muzeografului Marius ACHIM.



B-dul Basarabilor 59, cod 115300
tel/fax: 004 0248 728342, mobil: 004 0744356431
email: cristianmitrofan@yahoo.com www.culturaarges.ro
Manager, ec. Cristian Mitrofan
Organizează şi găzduieşte cercuri artistice, seminarii, colocvii, expoziţii, prezentări de carte, difuzare de filme, spectacole şi concerte, festivaluri naţionale şi internaţionale.
Patronează Corul ORFEU, Ansamblul Folcloric ARGEŞUL, Grupul Vocal Folcloric Bărbătesc RAPSOZII ARGEŞULUI, Cenaclul de Arte Plastice ARTIS.